

**SZILÁGYI ANNAMÁRIA**

***A TRUBADÚR DRÁMÁJA***



**TÉMAVEZETŐ: DR. VIGH ÉVA**

**SZEGED**

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA  
OLASZ IRODALOM**

**2009**

*Szüleimnek*

Különleges köszönettel tartozom Dr. Vigh Évának hosszú éveken át tartó szakmai és emberi útmutatásáért, témavezetői támogatásáért és a magyarországi és római konzultációkért. Köszönöm Dr. Pál Józsefnek az olasz irodalom és komparatiztika területén nyújtott építő tanácsait és Dr. Anderle Ádám spanyol történeti és irodalomtörténeti kutatásokban nyújtott segítségét. Köszönöm Dott.ssa. Cecilia Campának és Dr. Johann Herczognak, hogy számos római konzultációnk alatt utat mutattak a muzikológiai kutatások lebonyolításában, köszönöm Dott. Antonio Rostagnónak és Dott. Pierluigi Petrobellinek a kutatás utolsó római fázisában nyújtott zeneesztétikai és dramaturgiai tanácsait, és a Szegedi Olasz Tanszék, különösen Tekulics Judit és Dávid Kinga szakmai és baráti támogatását.

Megkülönböztetett köszönet jár Dott. Franceso Vetri és Dr. Szilágyi Erzsébet szakmai és családi támogatásáért, a pisai kutatás lebonyolításában nyújtott segítségükért és a lektori munkálatokért. Köszönöm Agárdi Izabellának, hogy az Utrechti Egyetemi Könyvtár számos publikációját a rendelkezésemre bocsátotta, valamint lektori munkájával segítette a dolgozat megszületését. Köszönöm Vörös Eszternek baráti biztatását és a német nyelvű publikációk feldolgozásában nyújtott segítségét. Sok szeretettel gondolok a Liverpooli Egyetem Online tagozatát irányító Laureate Online Education amsterdami irodájának összes munkatársára, akik emberi támogatást és technikai segítséget nyújtottak a dolgozat kivitelezésében. Ez utóbbiért külön köszönet jár Marc Cairnsnek.

Végül de nem utolsó sorban, szeretném megköszönni családom egyöntetű támogatását, amely nélkül a disszertáció nem jöhetett volna létre. Különleges köszönettel tartozom Eldad Ben Shalom technikai észrevételeiért, folyamatos ösztönzéséért, szüleim, nagyszüleim, testvéreim áldozatvállalásáért, barátaim biztatásáért, és a Vetri család segítségéért.

# TARTALOMJEGYZÉK

<b>Bevezető.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>10</b>
<b>Riassunto.....</b>	<b>14</b>
<b>Verdi és a dráma .....</b>	<b>18</b>
<b>Verdi és a szövegkönyv .....</b>	<b>33</b>
1. A forrás.....	33
2. Zene és szó összehangolása.....	40
3. Verdi és Cammarano. A dráma útja a szövegkönyvig.....	56
<b>Verdi és a színpad.....</b>	<b>87</b>
<b>Dramaturgiai és narratológiai elemek <i>A trubadúrban</i>.....</b>	<b>101</b>
1. Első rész: A párbaj .....	101
1.1. Első kép. Ferrando balladája. Fokalizáció és zenei ideogrammak.....	101
1.2. Második kép .....	113
1.2.1. Leonóra áriája. A toposzok és a bel canto-hagyomány .....	113
1.2.2. A trubadúr románca. Realisztikus és operisztikus ének.....	123
1.2.3. A záró tercett dramaturgiai struktúrája.....	131
1.2.4. Az irodalmi dráma és az opera eltérő időfelfogása .....	133
2. Második Rész: A cigányasszony.....	139
2.1. Első kép.....	139
2.1.1. A «Stride la vampa» színpadi zenéje és a tűz motívum. A zenei regiszter kérdése.....	139
2.1.2. «Scena e racconto».Az emlékezés narratívája. «Amor filial» és «amor materno».....	146
2.1.3. A társadalmi marginalizáció.....	157
2.2. Második kép .....	160
2.2.1. Luna gróf. A rivális jellemrajza .....	160
3. Harmadik Rész: A cigányasszony fia.....	165
3.1. Első kép. A két nőalak zenei találkozása .....	165
3.2. Második kép. Vihar előtti csend.....	170
4. Negyedik Rész: A kivégzés.....	173
4.1. Első kép.....	173
4.1.1. A «Miserere» és a halál toposza .....	173
4.1.2. Zenei térérzékelés természethangokkal .....	181
4.2. Második kép. A finálé dramaturgiája.....	188
<b>Konklúzió.....</b>	<b>193</b>
<b>Melléklet.....</b>	<b>197</b>
<b>Bibliográfia .....</b>	<b>208</b>



# Bevezető

„Ha megértenénk a [mű és hallgató közötti] hallgatólagos megállapodás természetét, többet tudnánk az operáról, mint a muzikológusok és életrajzkatatók elmondani képesek.”(G. Schmidgall)<sup>1</sup>

A doktori disszertáció interdiszciplináris kutatás Giuseppe Verdi *Il trovatore* című operájáról. Szándékom az, hogy bizonyítást nyerjen, az opera forrásművel való összehasonlítása jobban megvilágítja az opera természetét, mint a csupán zenei vagy életrajzi elemzésre szorítkozó tanulmány. Miért éppen azt a regényt, történetet, drámát vagy költeményt választja a zeneszerző, avagy a librettista? Milyen volt a forrás eszmei-szellemi környezete? Mennyire hű a zeneszerző a forrás szellemiségéhez? Mennyire hasonlít a forrás az opera jellegéhez? Nos, e kérdések megválaszolásával a zeneszerző személyéhez, zeneesztétikájához, a rá hatással levő kulturális, zenei és irodalmi tendenciákhoz, és nem utolsó sorban a zenei és irodalmi mű megkülönböztető jegyeihez kerülhetünk közelebb.

J. Kerman *Opera as drama* című könyve számos provokatív kijelentésén túl alpmű az opera drámai természetének megértése szempontjából. Korábban ugyanis nem volt egyértelmű, hogy az opera nem más, mint zenei formába ültetett dráma a maga sajátos művészi erejével és méltóságával együtt.<sup>2</sup> Mind a muzikológiai alapokról közelítő kutatók, mind az irodalmi álláspont képviselői egyetértének azonban azzal, hogy az irodalmi forrást felhasználó operák esetében bonyolult problémával állunk szemben, mivel nem csupán a művész által választott alkotói stílus és téma, hanem a korábbi irodalmi mű is szerepet játszik a később létrejövő opera megítélésében

<sup>1</sup> Schmidgall, Gary, *Literature as opera*, New York, Oxford University Press, 1977, 22.

<sup>2</sup> Kerman, Joseph, *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, 174.

A disszertáció első három fejezete Verdi drámáról alkotott elképzeléseit mutatja be, hogy a negyedik fejezet – *A trubadúr* dramaturgiai elemzésének metodológiája – igazolást nyerjen. Az első fejezet a zeneszerző zeneesztétikai elveit, és drámához fűződő viszonyát vizsgálja. Melyek voltak azok a drámaelméleti tendenciák, amelyekhez a legközelebb érezte magát? Mennyire hatott rá a korszellem, milyen tradíciókból táplálkozott művészete?

„Azért is nehéz az operát komolyan venni, mert annyira szép.”<sup>3</sup> G. Schmidgall meggyőződése, hogy az énekhang szépségének oltárán gyakran csendesen feláldozunk más művészi értékeket, mint például a drámai pillanatot, a mű egységét, átláthatóságát és egyensúlyát. Az operakedvelő közönség számára elegendő a szépség, éppen azért, mert, ahogy B. Shaw fogalmaz, sokaknak kevés a drámai érzékük, annál kifinomultabb azonban, a szépérzékük a zene iránt.<sup>4</sup> Verdi *Il trovatore*-ja ékes bizonyíték arra, hogy az opera képes megjeleníteni a drámai pillanatot, és garantálni a mű egységét. Ehhez azonban nem elég izoláltan vizsgálni a partitúrát, a librettót vagy a színpadi képet, mert az egy-egy tudományterületre korlátozódó kutatás hamis eredményekre vezet. Ha az opera e három elem ötvözéséből születik, a kutatásnak is tükröznie kell a három elem interakcióját.

A második fejezetben az irodalmi forrás, Verdi szövegkönyvről alkotott elképzelései és esetünkben a Cammaranóval és Bardaréval folytatott alkotói munka fázisai kerülnek golycső alá. Lévén a Maestro nem írt a Wagneréihez hasonló zeneesztétikai értekezéseket, a kutatásban nagy segítséget nyújtott a Carlo Matteo Mossa által szerkesztett, 2001-ben megjelent Verdi-Cammarano teljes levelezés, amely 111 levélben dokumentálja a Cammaranóval folytatott, 1843-tól 1852-ig terjedő együttműködést köztük *A trubadúr*-ra vonatkozó 1851-től 1852-ig tartó aktív

<sup>3</sup> Vo, Schmidgall, 23.

<sup>4</sup> Uo.

levélváltást. A fejezet bizonyítja, hogy a dolgozat tárgyául szolgáló opera a Verdi, Cammarano (valamint Bardare) közötti együttes munka legdrágább gyümölcse, amelynek minősége a levelezés során természetes fejlődési utat járt be, hogy elnyerje végleges formáját. A beteg szövegkönyvíró az alkotás utolsó 11 hónapját halálos ágyán írással töltötte, és utasításainak nyomán Bardaréra várt a teljes utolsó felvonás versbe foglalása. A Maestro újításai következtében Cammarano tollából mesteri librettó született. Hangsúlyozni ildomos azonban, hogy a dolgozat szövegkönyvről alkotott kritikájában nem csupán az irodalmi, hanem a zenedramaturgiai megközelítés is érvényesül. Ennek következtében a doktori dolgozat cáfolja azokat a tisztán irodalmi megközelítéseket, amelyek a librettót a szét<sup>↓</sup>draraboltság, inkohere<sup>↓</sup>nség és drámaiatlanság vádjával illetik.

A harmadik fejezet Verdi színpadról alkotott elképzeléseit ismerteti. A zeneszerző által vallott *ars poetica* alapvető jellegzetessége az egész előadást meghatározó dramaturgiai egység, amely a szövegkönyv, a partitúra és a színpad összehangolásából indul ki, és amelynek segítségével a Maestro a zenei, irodalmi és színházi effektusok teljes körű használatával a drámai pillanat legmélyebb ábrázolására törekszik. Olyan zenedramaturgiai jelrendszert dolgoz ki, amely a librettó olykor széttöredező részeit is egyelten drámai egységgé formálja, mert a jelrendszer az opera egészére érvényes. Verdi a zenedráma folytonosságát tűzte ki célul: a *recitativo* és *aria*, illetve a zárt számok <sup>^</sup>elkülömlésének véget vet, hogy a dráma lefolyását semmilyen strukturális akadály ne rekesse meg. Éppúgy ahogy a szövegkönyv vagy a partitúra esetében, nagy gondot fordít a színpadi ábrázolásra, a díszletekre, a jelmezekre, a szereplők gesztusaira, mozgására és elhelyezkedésére. A későbbi alkotói periódusban már több tíz oldalas színpadi utasításokat is mellékel az operákhoz, ahol vázlatokkal és pontos irányvonalakkal látja el a díszlettervezőket. A

*trubadúr*hoz, még nem készült színi utasítás, a levelezésből azonban tisztán látható, hogy Verdi nem kevesebb gondot fordított a színpadi megjelenésre, mint a zenére vagy a librettóra. Célja a zene, szó és látvány egyetlen drámai egységbe ötvözése. Eme alkotói elv következményeként már nem verseng egymással a három építőelem, hanem a drámai egység létrehozása érdekében, egymást kiegészítve és felerősítve jutnak kifejezésre.

Tekintve, hogy a doktori dolgozat célkitűzése a Verdi-dráma feltérképezése, így a vizuális élményt is a zenedráma fogalmának rendeli alá. Éppen ezért a zene és a szövegkönyv elemzése mellett elsődleges fontosságú a korabeli díszlettervezői rajzok és levelezések vizsgálata, amely világossá teszi, hogy a librettóhoz és a partitúrához hasonlóan a színpadi kép is a Maestro által megfogalmazott drámát szolgálja. Ebből a szempontból azonban a XX. század második felében és a XXI. században előadott Verdi-operák díszletei másodlagos jelentőségűek, hiszen már nem zárható ki az adott díszlettervező személyes interpretációja, illetve nem világos, hogy hol van a határ a Verdi által elfogadott és a díszlettervező által megvalósított kép között, így ezeknek az előadásoknak a színpadi képe a továbbiakban nem lesz elemzés tárgya. E fejezet célja nem a Verdi-színház vizuális élményének mélyreható zenedramaturgiai elemzése, amelyre kellő kompetencia hiányában jómagam nem vállalkozhatok, hanem arra hívja fel a figyelmet, hogy a téma, amelynek alapjait a disszertáció ismerteti, további képzőművészeti, színház- és díszlettörténeti kutatások lebonyolítására érdemes.

A negyedik fejezet egyrészt irodalmi összehasonlító elemzést nyújt Antonio García Gutiérrez *El trovador* című drámájáról és Giuseppe Verdi-Salvatore Cammarano *Il trovatore* című operájáról. Annak ellenére, hogy *A trubadúr* elsősorban Verdi nevének köszönheti hatalmas népszerűségét, a spanyol dráma is tartalmaz olyan

ol  
dráma?  
elemeket, amelyek az operában hiányoznak, és amelyek spanyol kontextusban gazdagabbá, érdekesebbé teszik a művet. A narratológiai és zenedramaturgiai vizsgálat hatásosan mutatja be az irodalmi dráma átalakulását, és sorra veszi azokat az irodalmi és zenei elemeket, amelyek használatával az opera korábban nem tapasztalt drámai erő kifejezésére lesz képes. E fejezet a felvonások rendszerezett elemzésével mutatja be az irodalmi dráma és a zenedráma közötti hasonlóságokat és a különbségeket. Ha a drámára történik utalás, a szereplők spanyol neveit őröm meg, míg az opera esetében az olasz megfelelőket használom.

?  
? *Mozes*  
A fejezetek a Verdi levelezésből válogatott és általam fordított, közvetlen idézetekben bővelkednek. Fontosnak tartottam Verdi saját szavait közölni, mert a Maestro tiszta, olykor éles stílusa magáért beszél. Nem érezzük egy tanulmányban megfogalmazott *ars poetica* hiányát, mert a levelezés nem hagy kétséget a Maestro alkotói elvei felől. Verdit sokáig mellőzte a kritika, mert nem szakított az operahagyománnyal, így újítása nem volt olyan egyértelmű, mint Wagner esetében. A német zseni nyíltan tagadta az olasz és francia tradíciókat, míg első látásra úgy tűnik, Verdi elfogadta a hagyományt, ám valójában úttörő módon építette le, hogy az olasz operának új értelmet adjon. Céлом az, hogy igazolást nyerjen: az új, interdiszciplináris kutatások fényében Verdi alakja nemcsak az operakedvelő közönség, hanem a legkifinomultabb kritika szerint is óriássá nő, és egyszersmind közelítsem az egymástól hagyományosan elhatárolódó zenei, irodalmi és színházi kutatásokat.

# Abstract

The dissertation is an interdisciplinary investigation of one of Verdi's master pieces, *Il trovatore*. Performing the double-angle of literary and musicological analysis it aims to highlight the fact that the comparison of the opera with its literary source, together with the musicological approach and a dramaturgical analysis of the staging yields a deeper understanding of the nature of the opera itself. Why did the composer or the librettist chose a particular novel, drama or story? What was the intellectual environment of the source material like? How similar is the source to the opera? If we find the answers to these questions, we can get closer to the authorial subjectivity of the composer, and we may gain a better insight into his aesthetic views, the musical and literary tendencies that affected his artistic approach, and the differences between the musical and the literary work. Both musicologists and literary scholars agree that operas with literary sources need to be treated differently than others without such sources, for not only does the composing style of the Maestro or the librettist play a significant role in the creation of the operatic result but the already existing literary source material as well.

The first three chapters of the dissertation give a general view about Verdi's dramatic thoughts and logically lead to the fourth chapter, explaining the methodology of the analysis of *Il trovatore*. The first chapter discusses Verdi's aesthetic concepts about the *musicdrama*. What is the closest dramatic tradition that affected his personal views? How much was he influenced by the aesthetic movements of his age? Which tradition did his art contribute to and thereby enrich?

Giuseppe Verdi's *Il trovatore* is a perfect example of how an opera is capable of presenting a dramatic momentum and guarantee the dramatic unity of an artistic work.

In order to understand the concept of dramatic unity, it is not enough however to analyse the partiture, the libretto and the staging separately, since research focused on each isolated field in itself would enhance partial thus poorer results. Considering that the opera was born from the unification of these three aspects, criticism itself needs to reflect the integration of these elements.

The second chapter presents the literary source, Verdi's concepts about the libretto and the concrete steps of the active collaboration between composer and librettists. The Maestro did not write essays on aesthetics like Wagner; his correspondence with his librettists however shows a clear dramatic concept that Verdi followed through the composition of *Il trovatore*. In order to reconstruct the steps of the composition the correspondence between Verdi and Cammarano proved to be extremely helpful. This correspondence was published by Carlo Matteo Mossa in 2001 which is comprised of 111 letters between the Maestro and Cammarano during the period between 1843 and 1852, including the letters of 1851 and 1852 with references to *Il trovatore*. The chapter points out that this opera is the most delicious fruit of the collaboration between Verdi, Cammarano and Bardare and that the aesthetic quality of the artistic work had a natural development throughout their correspondence until it took its final form. Following Verdi's original and sometimes revolutionary thoughts, Cammarano with Bardare's help wrote a master piece. However, while I formulate my critique of the libretto, I approach the issue not only from a literary but also from a musical perspective. Consequently I maintain a critical distance from certain literary analyses that regard the libretto anti-dramatic due to its incoherence.

The third chapter gives a general overview of Verdi's concepts about the staging of the opera. The main feature of the Maestro's *ars poetica* is the dramatic unity of all

the aspects (libretto, partitura and staging): with the extended use of the literary and theatrical effects Verdi intends to catch the deep dramatic meaning of a certain momentum. He elaborates an integral musico-dramatical system that connects the isolated parts of the libretto and creates a dramatic unity due to the perfect coherence of the musical, the literary and scenic system. Verdi pays attention to the visual effects as well: gestures, movements, position and costumes are as important as the music or the libretto. In a later period of his art, he attaches detailed staging instructions to the operas. In case of *Il trovatore*, he did not yet provide such instructions, but his correspondence shows that the aspect of spectacle was one of the main foci of his attention. The goal is the dramatic integration of music, word and visualization. As a consequence, the three factors do not compete, but complete each other, in order to increase dramatic expression. For Verdi thus, the element of spectacle is a vital part of dramatic expression, therefore I analyse paintings that document the performance of *Il trovatore* from the time when Verdi was able to authorize, i.e. approve or reject, a certain design. Furthermore, his correspondence with painters and artists who created the staging for his operas, gives further details about his dramatic concepts. In the dissertation I attach the copy of paintings that clearly follow Verdi's dramatic approach, but I do not give examples from the numerous performances from the late 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, as in their design it is not obvious whether the artist followed the original concept, or let his personal interpretation control the visual experience. The purpose of this chapter however is not to provide an overarching and in-depth dramaturgical analysis, as it is not one of my expertise, but rather it aims to call for the acknowledgement of the significance of the issue itself and to provide some preliminary insights as grounds for further investigation into the topic.



The fourth chapter of my dissertation, based on the literary approach, gives a comparative analysis of Antonio García Gutiérrez's drama, *El trovador*, and Giuseppe Verdi-Salvatore Cammarano's opera, *Il trovatore*. Although the topic became extremely popular, thanks to the opera, the Spanish version contains important elements that are missing from the Italian master piece, and in the Spanish context it gives more variety and colour to the drama. The narratological and musico-dramatical analysis shows step by step the transformation from the literary drama into musicdrama, highlighting the literary and musical elements that lend an intense dramatic dynamism to the opera. Such methodological treatment of *Il trovatore* was missing in previous critical accounts and here I would argue for its necessity. The analysis of the four parts of the opera shows changes, similarities and differences between the Spanish and the Italian version.

Furthermore, in the dissertation I provide a wide number of direct quotes from the Maestro, because his clear and sometimes sharp style does not need further explanation. One does not feel the lack of a written essay, because his letters do not leave any doubts about his aesthetic approach.

For a long time Verdi has been misinterpreted and condemned for his supposed "superficiality" by critics, since his innovations did not seem so clearly revolutionary as Wagner's break from tradition. Verdi apparently accepted the French and Italian tradition, but in reality he deconstructed it systematically and gave new meaning to the genre of opera. In light of recent interdisciplinary research, critics have been altering their views on Verdi's work, and give him his well-deserved place in the history of music. My intention is to underline the importance of interdisciplinarity in the scholarly investigation of Verdi's works and call for a balanced and simultaneous critical interrogation of music, word and spectacle when discussing his operas.

## Riassunto

La tesi è una ricerca interdisciplinare su uno dei capolavori di Giuseppe Verdi, *Il trovatore*. Partendo dalla prospettiva letterario-musicale, pone l'attenzione sul fatto che la comparazione dell'opera lirica con la sua fonte letteraria insieme con l'analisi musicale e quella scenica, ci offrono un panorama più vasto sulla natura dell'opera stessa. Perché il compositore o il librettista hanno scelto un romanzo, un dramma o una storia in particolare? Come era l'ambiente intellettuale della fonte letteraria? Quanto simili sono la fonte e l'opera lirica? Se troviamo la risposta a queste domande, possiamo avvicinarci meglio alla personalità e ai principi estetici del compositore, alle contemporanee tendenze musicali e letterarie che influenzavano la sua *ars poetica* e alle differenze tra l'opera letteraria e quella musicale.

Sia musicologi che letterati sono d'accordo sul fatto che le opere liriche di origine letteraria devono essere trattate diversamente, visto che non solo lo stile compositivo del Maestro o quello poetico del librettista, ma anche l'opera letteraria prendono parte al risultato operistico.

I primi tre capitoli della tesi forniscono un panorama generale sulle idee drammatiche di Verdi e servono come base per il quarto capitolo, offrendo una spiegazione sulla metodologia usata durante l'analisi de *Il trovatore*. Il primo capitolo presenta le idee estetiche di Verdi sul dramma musicale. Qual'è la tendenza drammatica più vicina che influenzava la sua concezione personale sul dramma? Quanto era intenso l'impatto dei movimenti estetici del tempo? Quale tradizione ha seguito il Maestro?

*Il trovatore* di Giuseppe Verdi è un esempio perfetto di come l'opera lirica è capace di catturare il momento drammatico e di garantire l'unità drammatica dell'opera. Per capire il concetto dell'unità drammatica, l'analisi separata della

partitura, del libretto e della sceneggiatura non ci dá un quadro completo, perché lo studio concentrato su un campo isolato darebbe un risultato parziale o falso. Se l'opera è nata infatti, dall'unificazione di questi tre aspetti, anche l'analisi dovrebbe riflettere l'integrazione di questi elementi.

Il secondo capitolo offre un quadro dettagliato sulla fonte letteraria, sulla concezione verdiana nei riguardi del libretto e sui passi concreti della collaborazione attiva tra il compositore e i librettisti. Il Maestro non scrisse lavori teorici sull'estetica musicale come Wagner, ma la sua corrispondenza con i suoi librettisti mostra un chiaro concetto drammatico che Verdi seguì durante la composizione de *Il trovatore*. Per ricostruire i passi della composizione, è stata illuminante la corrispondenza tra Verdi e Cammarano, pubblicata da Carlo Matteo Mossa nel 2001 che documenta 111 lettere tra il Maestro e il poeta durante il periodo tra il 1843 e il 1852, incluso le lettere tra il 1851 e il 1852 con riferimento a *Il trovatore*. Il capitolo rivela che quest'opera è il frutto più delizioso della collaborazione tra Verdi, Cammarano e Bardare, e che la qualità estetica dell'opera percorse uno sviluppo naturale tramite questa corrispondenza per arrivare poi alla sua forma finale. Seguendo le idee originali, a volte rivoluzionarie di Verdi, Cammarano (con l'aiuto di Bardare) scrisse un capolavoro e raggiunse il punto massimo della sua carriera. La mia opinione critica sul libretto è formata, invece, non solo dalla prospettiva letteraria ma tiene conto anche del punto di vista musicale. Di conseguenza, mantengo una critica distanza dai pregiudizi letterari che considerano il libretto incoerente, frammentato e antidrammatico.

Il terzo capitolo è più dettagliato sulla concezione di Verdi del palcoscenico e della sceneggiatura. La caratteristica più rilevante dell'*ars poetica* verdiana è l'unità drammatica di tutti gli aspetti (libretto, partitura e sceneggiatura): con l'uso esteso

degli effetti teatrali e letterari, Verdi intende catturare il profondo significato drammatico di un certo momento. Egli elaborò un integrale sistema drammatico-musicale che stabilisce un rapporto tra le parti segmentate del libretto e che crea unità drammatica grazie alla perfetta coerenza del sistema musicale, letterario e scenico. Verdi presta un'attenzione particolare anche agli effetti visuali: i gesti, i movimenti, i costumi e la posizione scenica dei protagonisti sono tanto importanti quanto il sistema musicale e letterario. Più tardi, lungo la sua carriera artistica, Verdi allegò alle opere dettagliate istruzioni sceniche. Nel caso de *Il trovatore* non aveva ancora fornito tali istruzioni, ma la sua corrispondenza rivela che l'aspetto visivo era al centro della sua attività compositiva. Il suo obiettivo era l'integrazione drammatica di musica, parola e visualità, di modo che i tre fattori non competessero, ma si completassero per aumentare l'espressione drammatica. La visualità è parte dell'espressione drammatica, per cui è nostro particolare interesse analizzare abbozzi e pitture che documentano le rappresentazioni de *Il trovatore* al tempo di Verdi quando egli poteva ancora autorizzare l'aspetto visivo del suo teatro. La sua corrispondenza con scenografi offre più dettagli sulla sua concezione drammatica. Ho allegato alla tesi le copie di abbozzi e pitture che seguono fedelmente la visione drammatica verdiana, e non ho scelto esempi dalle numerose rappresentazioni dal XX<sup>o</sup> e XXI<sup>o</sup> secolo, visto che in queste ultime non è chiaro se l'artista abbia seguito l'originale concetto drammatico verdiano oppure scelto un'interpretazione personale offrendo una diversa esperienza visiva. L'obiettivo di questo capitolo, tuttavia, non è di fornire un'integrale analisi drammaturgica sull'aspetto visivo dell'opera verdiana, non essendo pertinente alle mie competenze, ma intende richiamare l'attenzione sull'importanza del tema stesso e offrire una base per ulteriori ricerche sull'argomento.

Il quarto capitolo della tesi, basato sulla prospettiva letteraria, fornisce un'analisi comparativa su *El trovador*, dramma di Antonio García Gutiérrez, e *Il trovatore*, opera di Giuseppe Verdi e Salvatore Cammarano. Nonostante il tema diventi internazionalmente conosciuto grazie all'opera verdiana, la versione spagnola contiene elementi importanti mancanti dall'opera lirica che nel contesto spagnolo coloriscono l'intreccio drammatico.

L'analisi narratologica e drammatico-musicale mostra passo passo la trasformazione dal dramma letterario al dramma musicale, tenendo conto degli elementi letterari e musicali che gli conferiscono un dinamismo drammatico prima assente. L'analisi delle quattro parti dell'opera mostra cambiamenti di tendenza, similarità e differenze tra la versione spagnola e quella italiana.

Nella tesi presento un gran numero di citazioni direttamente tratte dalle lettere scritte dal Maestro perché il suo stile chiaro e spesso critico non necessita di ulteriori spiegazioni. Non si sente la mancanza di un'opera teorica di tipo wagneriano, perché le sue parole non lasciano dubbi per quanto riguarda la sua concezione estetica.

Per lungo tempo Verdi è stato misinterpretato e giudicato con superficialità dai critici perché il suo approccio non era così chiaramente rivoluzionario come la rottura di Wagner con le tradizioni. Apparentemente Verdi accettò la tradizione italiana e francese, ma in realtà la decostruì sistematicamente dando un nuovo significato all'opera lirica italiana. Alla luce delle nuove ricerche interdisciplinari, la società critica sta cambiando la sua opinione negativa dandogli il luogo meritevole nella storia della musica. La mia intenzione è di sottolineare l'importanza dell'interdisciplinarietà nell'approccio ad un'opera verdiana, e di unire musica, parola e visibilità anche nella formulazione dell'opinione critica.

## Verdi és a dráma

Verdi <sup>latinos</sup> <sup>magyar</sup> *ars poétikájának* alapvető jellemvonása a zenedramai egység megvalósítása a teljes partitúrán keresztül, olyan bonyolult és aprólékosan kidolgozott jelrendszer segítségével, amely az egész drámai cselekményen végigfut. Operáit már a kezdetektől fogva áthatja a zenedráma folytonosságának igénye, azaz a cselekmény megszakíthatatlan folyása, amelyben a zárt formák és a *recitativók* szövete organikus egységet alkot az opera alkotási fázisának legelső pillanatától kezdve.<sup>5</sup> Már a korai Verdi-operák esetében is érezhető a zeneszerző drámai és irodalmi értékek iránti érzékenysége. A *Macbeth* az első olyan dráma, amelyet a nagy példakép, Shakespeare, nyomán komoly dramaturgiai megfontolások hatnak át.

„Lemásolni az Igazit jó dolog, de kitalálni az Igazit jobb, sokkal jobb. Ellentmondásnak tűnhet e három szó: kitalálni az Igazit de kérdezzétek a Papát [Shakespeare-t].[...] Lemásolni az igazit szép, de csupán fénykép, nem Festészet.”<sup>6</sup>

Ez a levélrészlet világossá teszi, hogy az a tükör, amellyel Verdi bemutatja a természetet nem fényképszerű, szó szerinti értelmezés, nem pontos és valóságghű másolat, hanem olyan költői tükör, amely torzítja a valóságot, hogy az emberi minőség esszenciáját fedje fel.<sup>7</sup> Ez pedig nem más, mint a shakespeare-i elképzelés – gondoljunk csak *Otello* vagy a *Velencei Kalmár* alakjára - operába ültetése. Shakespeare-t nem kimondottan valódi, hús-vér emberek ábrázolása érdekelte, hanem az ábrázolás költői és színpadi hatása. Arra törekedett, hogy a lehetetlen lehetségesnek tűnjön. Verdi hasonló vezérelvet követett, és a nagy drámaíróhoz hasonlóan ádázan kutatta a pszichológiai valószerűtlenséget.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Petrobelli, Pierluigi, „Pensieri per *Alzira*...” in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del Rigoletto in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo 1983*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani – Ricordi, 1984, 110-112.

<sup>6</sup> Oberdorfer, Aldo (szerk.), *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Milano, BUR, 2001, 454: Verdi 1876. október 20-i keltezésű, Clara Maffei-nek címzett levele.

<sup>7</sup> Vö, Schmidgall, 187.

<sup>8</sup> Uo.

Ha Verdiről van szó, kevesen gondolnak a mozarti vagy wagneri értelemben vett operaújítóra, ám senki sem vitathatja, hogy a zeneszerző minden lehetséges reformot elkövetett annak érdekében, hogy kiterjessze a Rossini által lefektetett *bel canto* esztétikát. A *Macbeth* ékes bizonyíték arra, hogy a Maestro már a korai alkotói években is ezen a reformon munkálkodott. Újításának alapja, hogy az operában nem elsődleges fontosságú a mindent átható énekanyag. Verdi nem csupán előadást látott az operában, hanem színpadi zenedrámát (*dramma scenico-musicale*). A koloratúrákkal, extrém magasságokkal tűzdelt, a vokális anyagot túlzottan kihangsúlyozó *bel canto* esztétikától sokkal távolabb tekint, és az érett alkotói fázisban már gyakorlatba is ülteti a következő zeneesztétikai elvet: ha a dráma életképes, akkor a zenei értékek természetesen fogják azt követni. A törekvés már a *Macbeth*-nél is egyértelműen látszik: Verdi a próbák során arra biztatja a baritont, hogy inkább a drámai szituációt és a szavakat tanulmányozza, mert a zene magától fogja azt követni.<sup>9</sup>

Verdi Shakespeare-ben találta meg azokat az alkotói elveket, amelyekkel azonosulni tudott. A drámaíró nagy példakép volt a zeneszerző számára, éjjeli szekrényén mindig őrzött egy kötetet Shakespeare összes műveiből, és levelezéséből egyértelműen kiderül, mekkora tisztelettel viseltetett iránta:

„Ah Shakespeare!... az emberi szív nagy mestere! - De én sohasem fogom megtanulni!!”<sup>10</sup>

Shakespeare és Verdi színházának közös jegye a drámai karakterek realisztikus ábrázolása, a drámai ábrázolás realisztikus szintézise.<sup>11</sup> Ahogy Shakespeare-nek is megvolt a maga Jonsonja, vagy Ariostónak a maga Tassója, úgy Verdinek is volt

<sup>9</sup> I.m. 190.

<sup>10</sup> Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, 276. Levél Giulio Ricordihoz 1872. március 31-én.

<sup>11</sup> Santi, Piero, „Etica verdiana ed etica schilleriana” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Verona Castelveccchio – Parma, Istituto di Studi Verdiani – Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 209.

ellenpólusa Wagner személyében. Az egyik típust ösztönös érzékenység, lelkesedés, energikusság és határozottság jellemzi, a másik csoportba, pedig az elméleti emberek tartoznak, akiket a fennkölt és allegorikus művészet tesz naggyá. Nem véletlen, hogy a Maestro többre becsüli Ariostót Tassónál, és hogy nagy kedvence Shakespeare:

„[...] Tasso költeménye lehet, hogy jobb, de nekem ezerszer jobban tetszik Ariosto. Ugyanebből az okból jobban szeretem Shakespeare-t az összes drámáirónál a görögöket is beleértve.”<sup>12</sup>

Verdi humort, változatosságot, emberséget, természetességet és gazdag költői leleményt talált Ariosto és Shakespeare művészetében, míg idegenkedett Tasso retorikai díszítéseitől, a súlyosságtól és az emberi mértéket meghaladó határtalan művészettől.<sup>13</sup> A megfelelő irodalmi szöveg megválasztása azért fontos számára, mert a szöveg hozza felszínre azokat a rejtett zenei motívumokat, amelyek különben homályba vesznének. Ha a szöveg megfelelő, a zeneszerző is ki tud bontakozni.

J. Kerman amellet érvel, hogy az opera zenei formája, amely a dráma legalapvetőbb kifejezési formája, mindig tükrözi a korban elterjedt zenei formákat: az opera születésének hajnalán Monteverdi különböző zenei műfajoktól kölcsönzött elemekből hozza létre az operát, majd a Metastasio által lefektetett barokk *recitativo* és ária szerkesztés is párra talál a kor zenekari alkotásaiban. Mozart opera stílusa is hasonló szimfóniai alkotói stílusával, és Wagner folytonosságra törekvése is tökéletesíti a romantikus zene formai ideálját, mivel a romantika az elérhetetlen elérésére és a szimfónia szerkesztési elvei szerinti nagy, organikus egység megalkotására törekszik. A zenekari muzsika terén Beethoven tette meg az első lépéseket a szimfónia egységének elérése felé, majd Berlioz, Liszt és César Franck folytatták az utat. Az operának is tükröznie kellett ezt a fejlődési utat, és Wagner hatalmas újítása a szimfónia elveit alkalmazva hozott létre folyamatosságot az

---

<sup>12</sup> Vö, Oberdorfer, 327. Verdi 1853. április 22-i keltezésű, Antonio Sommának címzett levele.

<sup>13</sup> Vö, Schmidgall, 185.



operában.<sup>14</sup> Kerman elmélete jól alkalmazható a német kultúrkörre, de az olasz opera esetében bonyolódik a helyzet.

Wagnert zenei géniusza, elméleti művei, szövegkönyveinek eredetisége, valamint a hagyományos operával való határozott szakítása gyorsan elismertté tette zenei és intellektuális körökben, mivel hamar felismerték operáiban azt az aprólékosan kidolgozott dramaturgiát, amely a kor feszültségeit igen hatásosan tükrözte. Ezzel ellentétben Verdit sokáig ügyes zenésznek tartották, aki meghódítja a közönséget, ám bizalmatlanságra talált a zenei és intellektuális elit köreiben: Delacroix például naplójában gúnyosan „Merdinek” szólítja. Lassanként azonban a helyzet változik: Saint-Saëns és Richard Strauss már elismerően nyilatkozik Verdiről, és a korábban nagy wagnerista hírében álló Toscanini valamint híres zenekritikusok, mint Roncaglia, Della Corte, Toye és Mila újra felfedezik Verdi alkotói géniuszát. Ez lassú folyamat azonban, amely éles kontrasztban áll a közönség dicshimnuszával.<sup>15</sup>

Wagner és Verdi eltérő megítélésében nagy szerepet játszott a romantikus korszellem, amely a művészetet az ismeretszerzés eszközeként tekinti, a művészt, pedig intellektuális gondolkodónak, világok alkotójának látja, aki képes a rég elvesztett egység és koherencia létrehozására. Wagner gyorsan reagál a kor válságára szakítva az olasz és francia operával, míg Verdi nem vesz róla tudomást, és tovább nyújtja a közönséget kielégítő hagyományt. Wagner látványosan rombolja le a múltat, és új feladatkört ruház a művészre, míg első látásra úgy tűnik, Verdi különösebb ellenállás nélkül fogadja el azt a hagyományt, amelybe beleszületett, valójában azonban igen progresszív módon építi le, hogy az olasz operát más célok felé vezesse.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Kerman, Joseph, *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, 173-174.

<sup>15</sup> De Van, Gilles, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, Scandacci, 1994, 8-9.

<sup>16</sup> I.m. 10-11.

A Verdi operát és általános értelemben az olasz operát ért támadások egyik célpontja az *áriák* és *duettek* lezárására szolgáló *cabaletta* volt, amelyet vulgáris stílussal és a drámai érzék hiányával vádoltak.<sup>17</sup> Verdi a *Jövő zenéjének* támogatóival szemben a következőképpen érvel:

„[...] Manapság az emberek csak kiabálnak, és nem akarnak cabalettákat hallgatni. Ez ugyanolyan hiba, mint amikor régen csak cabalettákat akartak. Annyit kiáltoznak a konvenciók ellen, és közben elhagynak egyet, hogy egy másikat öleljenek magukhoz!”<sup>18</sup>

J. Budden világít rá arra, hogy a korabeli olasz közönség számára a *cabalettának* nem csupán előadó funkciója volt, hanem levezette a korábbi *andante* rész emocionális reakciójából keletkező feszültséget.<sup>19</sup> Verdi akkor alkalmazza, ha az nem károsítja a pillanat drámai erejét. Éppen ezért dönt úgy, hogy eltörli *A trubadúr* második felvonásának fináléjában a *strettát*:

„[...] arra gondoltam, eltörölöm a strettát, mert a dráma szempontjából nincs rá szükség, és talán Cammarano azért nem tette meg, mert meg akart felelni a gyakorlatnak.[...]”<sup>20</sup>

*A trubadúrban* Verdi igen sok *cabalettát* alkalmaz, F. Noske négy, ún. *ortodox cabalettát* különböztet meg az operán belül, amelyek álláspontja szerint mérföldkövek az opera drámai folyamatában, hiszen a drámai cselekmény szempontjából jelentős helyzeteket mutatnak be, és sajátos hangulatot teremtenek.<sup>21</sup> Verdi központi fináléstruktúra-kezelésében – különösen *A trubadúr* és a *Luisa Miller* esetében tisztán látható, hogy szó, cselekmény és zene egységére törekszik, hogy maximális színházi

<sup>17</sup> Noske, Fritz, *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, 271-273. J. Budden definíciója szerint a *cabaletta* egy *aria* vagy *cavatina* strófikus szerkezetű záró része, míg a *stretta* a duetteket záró egység. F. Lippmann minden lezáró részt *cabalettának* nevez, F. Noske pedig e kettőt ötvözi: a *cabaletta* egy *aria* vagy *duett* utolsó része, funkciója a lezárás, és mindig strófikus szerkezetű.

<sup>18</sup> Alberti, Annibale (szerk.), *Verdi intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Milano, Mondadori, 1931, 144.

<sup>19</sup> Budden, Julian, *The operas of Verdi*, 3 vol: vol 1, London, Cassell, 1973-1981, 16.

<sup>20</sup> Luzio, Alessandro (szerk.), *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia poi Accademia Nazionale dei Lincei, 1936-1947, 4 vol: vol 1, 14-15. Verdi De Sanctishoz írt 1852 december 14-i keltezésű levele.

<sup>21</sup> Vö, Noske, Fritz, *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, 293. Az *ortodox cabaletta* követi a hagyományos cabaletta formáját, és örömet, lelki győtrődést, haragot vagy bosszút fejez ki.

hatást érjen el. Ennek érdekében nem fordít hátat a hagyományos formáknak, de nem is hajol meg előttük: akkor használja őket, amikor a drámai pillanat azt megköveteli.<sup>22</sup>

Verdi az operát mindig művészi fikciónak tekinti; ennek a fikciónak az a célja, hogy érzelmi reakciót váltson ki, és a valódinál igazabb világot mutasson be. Nem kerül heves összetűzésbe a hagyománnyal, hanem elfogadja az elkerülhetetlent, ugyanakkor szabadon kibújik a szabályok alól, amikor azok már nem felelnek meg a számára. Ezzel szemben Wagner radikálisan hátat fordít minden béklyónak, mert a művészetet nem fikciónak, hanem a természettel egyenértékű igazságnak tartja. Míg a melodráma zeneesztétikája a morális viselkedés átláthatóságára és tisztaságára, valamint a kétértelmű és meghasonlott jellemek elkerülésére törekszik, addig a wagneri zenedráma az ember és a valóság örökké változó és elillanó képét keresi és kutatja.<sup>23</sup> Verdi megőrzi az átláthatóságot, de éppen a *Rigoletto* – *Trubadúr* – *Traviata* trilógiával valamint a korábbi *Macbeth*-tel új, egyéni útra tér, és ambivalens karaktereket ábrázol a hagyományos forma tiszteletben tartásával.

Verdi egységre törekvése elsősorban a szöveghez való hűségben keresendő: az opera megalkotásának első lépése ugyanis a szöveggel való találkozás, és az abból létrejövő benyomás. Ha a szöveg drámai koherenciájából születő benyomás ihletre talál, hamarosan olyan terv formálódik, amely már konkrét szöveg és zene formájában vázolja fel az opera drámai struktúráját.<sup>24</sup> A korábban említett kermani muzikológiai megközelítés azt sugallja, hogy a zenei forma adja a drámai kifejező erőt az operában, ám a szöveg és a színpad vizsgálata kimutatja, hogy a romantikus operában – és különösképpen Verdi művészetében – a zene, bár fontos, de nem az egyetlen építőelem, amelyre a zenedráma épülhet. Továbbá, míg a német zenekultúrában a

---

<sup>22</sup> Powers, Harold S., „La solita forma and the uses of convention”, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del Rigoletto in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo 1983*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani – Ricordi, 1984, 105.

<sup>23</sup> Vö, De Van, 384.

<sup>24</sup> I.m. 357.

zenekari apparátus és a szimfónia hagyománya az uralkodó - és így az operában is maradandó a hatása -, addig az olasz romantikus operában, az olasz *bel canto* hagyomány és énekanyag tökéletesítésével jut kifejezésre a zenedráma organikus egysége.

Verdi azért keresi a folytonosságot és az egységet, mert így véli kiteljesedni a drámát. A dráma lesz tehát az elsődleges szempont, és a tökéletesen ábrázolt drámai momentumot több tényező is befolyásolja: a zene, a szövegkönyv, a díszlet, a jelmez, a szereplők elhelyezkedése, a tömegek mozgása mind olyan alkotóelem, amelynek hiányával vagy nem megfelelő használatával oda a drámai pillanat mélysége. A zenei oldalt hangsúlyozza P. Petrobelli is, amikor kijelenti, hogy a Verdi opera stílusának pusztán dramaturgiai oldalról történő vizsgálata nem adhat kielégítő eredményt, mert csak és kizárólag a zenei eszközök biztosítják a Verdi által vallott drámai koncepciót.<sup>25</sup> Ezt a kijelentést később maga Petrobelli is árnyalja a színpadtechnikai és librettisztikai kutatások fényében, és amellet érvel hogy a zenedrámai szerkezet már a librettó struktúrájában is fellelhető, vagyis a drámai funkció tekintetében a szöveg szerkezete a zenei struktúra előfeltétele. Ebből az következik, hogy a partitúra kizárólagos zenei vizsgálata nem ad teljes képet, csupán egy szeletet mutat a zeneszerző zenedrámai elképzeléséről.<sup>26</sup> A szövegszerkezet vizsgálata mindenképpen szükséges, hogy megértsük a zenei szimbólumrendszert. A zenei nyelv elemei - a ritmus, a hangnem, a harmónia - a hang tartama és a dallamszerkesztés által meghatározott jelek, zenei témák, amelyek akkor nyernek konkrét értelmet, ha a szöveghez rendeljük őket.

---

<sup>25</sup> Petrobelli, Pierluigi, „Osservazione sul processo compositivo in Verdi, in *Acta Musicologica*, Vol. 43, 1971, 126.

<sup>26</sup> Petrobelli, Pierluigi, „La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di *Aida*” in Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 156.

A több mint ötven éves aktív alkotói pályája során Verdi fokozatosan tökéletesítette sajátos dramaturgiájának minden elemét: a *parlantét*, a *lírai duettet* és *áriát*, vagy a visszaemlékezésre és megidézésre alkalmas lírai téma ismétlését, amely nem azonos a wagneri *leitmotiv*val.

A zenei motívumok ismétlése nem idegen az operahagyománytól, már Monteverdi és Mozart is alkalmazta, ám dramaturgiai technikaként csupán a XIX. században debütált Verdi és Wagner géniuszának köszönhetően. Amíg azonban a wagneri *leitmotiv* olyan rugalmas és parányi zenei motívum, amely aprólékosan kidolgozott és gyakran előforduló vonatkozási pont a bonyolult szimfónikus szövetben, addig Verdi erősebb felidézést használ hosszabb és bonyolultabb zenei frázisok ismétlésével az opera drámai krízis pillanataiban. E technika hatását veszti, ha kettőnél-háromnál többször fordul elő az operában, míg a *leitmotiv* sokkal gyakrabban tűnik fel. Míg a Verdi által ismételt motívumok a zeneszerző legszebb lírai melódiái közé tartoznak, addig Wagner rugalmas harmóniai és ritmikai motívumokat használ, nem teljes melódiát. Szimbolikus jelentőségük Verdi esetében kevésbé problematikus: általában nem azonosítanak személyeket – ez alól talán éppen *A trubadúr* Azucenája lehet kivétel –, hanem az opera egy-egy korábbi szituációját vagy egy korábbi érzelmet idéznek meg. Az emlékezési mechanizmus nem annyira a közönségnek, mint inkább a dráma szereplőinek szól.<sup>27</sup>

Mindezek a korábban említett drámai elemek tehát a Monteverdivel induló operahagyomány részét képezik. Verdi a tökéletesig vezeti az olasz operát, mint dramaturg azonban, már teljes mértékben a XIX. századhoz tartozik.

A maestrónak konfliktusos a viszonya a német romantikával. Egy 1863. decemberi, Clara Maffeinek címzett levélben gúnyosan így fogalmaz:

---

<sup>27</sup> Vö, Kerman, 135-139.

„[...] az olyan nagy szavakról, mint Művészet, Esztétika, Megvilágosodás, Múlt, Jövő stb.stb. [...] bevallom hogy én (mily tudatlan vagyok!) nem értettem meg semmit.”<sup>28</sup>

A romantika terminus egyik levelében sem tűnik fel, a német jelző viszont igen gyakran, általában mindig negatív értelemben, az olasz ellenes, zavaros, ködös, homályos melléknevek szinonimájaként. Bár elutasítja, akaratlanul is kötődik a kor szellemiségéhez, amely a német romantikából táplálkozik. Egyik oldalról Verdi kivételesen távol esik a romantikus zene nagy áramlataitól, a hangszeres zenétől és a wagneri drámától - saját meggyőződése is ezt bizonyítja-, másrésről, ahogy a *színpadi zenedráma* elmélete és gyakorlata fokozatosan formálódik művészetében, egyre több hasonlóság fedezhető fel a nagy ellenségekkel.<sup>29</sup>

Ha Verdi romantikával való viszonyát vizsgáljuk, feltétlenül pontosítanunk kell, mit is értünk romantikán. Az egyik megközelítés szerint a romantika a klasszicizmushoz és a barokkhoz hasonlóan olyan állandó kategória, amely az egész emberi civilizáció történetét befolyásolta. Romantikus minden olyan kulturális tendencia, amely az irracionálisitást és az érzelmek mozgását hangsúlyozza, valamint rejtett, misztikus tartalmat keres a dolgok háttérében. Nostalgia érez a hétköznapi valóságon túli, metafizikai világ felé. Ha ezt a megközelítést alkalmazzuk, akkor ezek a jegyek több korszakban is fellelhetők, még akár a «legklasszikusabbakban» is. Egy másik elmélet szerint a romantika történelmi jelenség, amely egységesen a Német-Alföldön jelentkezett a XVIII. század végén, majd egész Európát meghódította. Jellemző módon német költők és írók (Wackenroder, Tieck, Novalis, Wilhelm és Friedrich Schlegel), filozófusok (Schelling és Schopenhauer), később Brentano, Arnim, Fouqué és Hoffmann művészetében követhető nyomon az 1795-től 1820-ig terjedő időszakban.

<sup>28</sup> Vö, Oberdorfer, 422. Verdi 1863. december 13-i, Clara Maffeinek címzett levele.

<sup>29</sup> Donà, Mariangela, „Verdi e il romanticismo tedesco”, in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona Castelveccchio – Parma, Istituto di Studi Verdiani – Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 180-181.

Új életszemléletükkel megkülönböztetett érdeklődést mutatnak a középkori kultúra, az időben és térben távoli népek, a népmesék és legendák valamint a nép szellem kifejeződése, a mítosz felé. A szabadságot keresi annak minden lehetséges formájában: az egyén valamint a nemzet szabadságát. Az első romantikus gondolkodók oly sok új eszmét halmoztak fel, hogy azok generációkon keresztül gazdag táptalajra találtak, és egész Európában elterjedtek, ugyanakkor az eredeti romantikus mozgalom hazájában hamar kimerült. Ezért a német és az európai romantika között kronologikus eltolódás érzékelhető: a német ajkú kultúrában a romantika csupán az 1820-as évekig tart, majd átadja a helyet antitézisének, a realizmusnak.<sup>30</sup>

Itáliában a *Conciliatore* újság köré szerveződő lombardiai intellektuális csoport (Berchet, Ludovico di Breme, Silvio Pellico) nyitotta meg az új perspektívákat a romantika megújult kultúrája felé. Itt azonban a romantika szabadságideálja erős politikai színezetet kapott, és a *Risorgimento* politikai céljainak nyújtott megfelelő ideológiát. A magánszemély és művész Verdi ennek az egységesülő olasz nemzet igényeire szabott romantikának az egyik legjelentősebb képviselője. Az olasz romantikában hangsúlyozott szerepet kap a haza szabadságának gondolata, az érzelmek ereje és az önkényuralommal szembeni hősieles küzdelem. Ezek a romantikus jegyek, pedig mélyen gyökeredznek a német romantikában.

Verdi németellenessége a német elnyomás következménye, ám a kultúrájukat nagyra becsüli: Schiller drámáit például szeretettel forgatja, valamint Shakerpeare iránti csodálata is akaratlanul és tudatlanul az első német romantikusokhoz közelíti, akik újra felfedezték a drámaíró zsenialitását. E jeles személyiségek zenei eszménye a dallam volt, és előtérbe helyezték a monódiát, hiszen távolinak érezték a zenekari

---

<sup>30</sup> Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964, 811.

polifonikus szerkesztést. Az emberi lélek belső rejtelsei felé forduló ének ugyanis sokkal kifejezőbb, mint a zenekari polifónia. Ez szintén fontos kapcsolódási pont az olasz melodráma hagyománnyal, ahol az énekhangra épülő dallam eszméje vezérli az operaszerkesztést.<sup>31</sup>

Az irodalmi megközelítés másik fontos eleme a dramaturgiai perspektíván túl a hozzá szorosan kapcsolódó zenenarratológiai tényezők vizsgálata, amely a zenedráma mély ábrázolását, a tökéletes drámai momentumot erősíti, és az opera megszakíthatatlan egységét biztosítja. Narratológiai szempontból az irodalmi dráma és a zenés dráma alapvető műfaji eltéréseket mutatnak, klasszikus ellentét húzódik meg ugyanis az alapvetően elbeszélő és előadói természetű műfajok között. A platóni és arisztotelészi, klasszikus irodalmi hagyomány e két műfajt a *diegesis* és a *mimesis* terminusaival különbözteti meg, Goethe és Schiller, pedig az «epikus» és a «drámai» műfaj között tesznek különbséget.

A dráma szabálya szerint a szereplők közvetítés nélkül jelenítik meg a színpadi eseményeket, a cselekményt, pedig bizonyos önállóságot élvez, hiszen nem hagy lehetőséget a drámaírói szerepvállalásra. Ezzel szemben, az elbeszélés múltbeli eseményeket jelenít meg, és éleszt újjá az olvasó vagy a hallgató képzeletében. Goethe és Schiller szerint az epikus költő a cselekményt teljes mértékben a múltban, míg a drámai költő a jelenben értelmezi.

Az opera világa olyan sajátos, alapvetően drámai műfaj, amelybe olykor epikus elemek is beszűrődhetnek. A zeneszerzői közvetítés megjelenése - a zené azon képessége, amely információt közöl, különböző nézőpontokat mutat be, vagy akár tájat fest le - az operát a regény műfajához közelíti, ugyanakkor távolítja a drámai

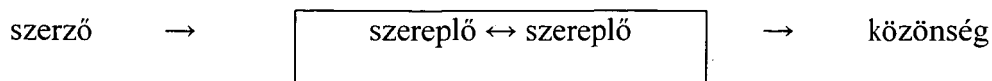
---

<sup>31</sup> Vö, Donà, 181-184.



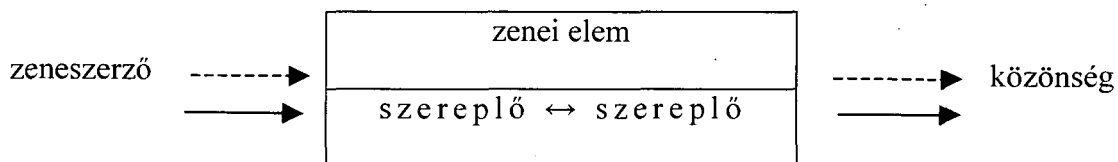
hagyománytól. A szóbeli és a zenés színház műfaji különbségeit L. Zoppelli két, továbbiakban ismertetett kommunikációs modellje szemlélteti:

Irodalmi dráma / szóbeli színház:



A szóbeli színház olyan kommunikációs modellt képez, amelyben a közlés szereplőről szereplőre irányul, ez adja az alapvető kommunikációs keretet. A szerzői közvetítés csak e kereten kívül valósulhat meg, hiszen az egész előadás a szerző és a közönség közötti kommunikációként értelmezhető. Nézzük, mennyiben változik ez az ábra a zenés színház esetében.

Zenei dráma / zenés színház:



A zenés színház kommunikációs modelljét a zenei elem teszi gazdagabbá. Ezt az elemet nem tekinthetjük pusztán a szereplők között lefolyt párbeszéd csatornájának, hiszen jóval több funkcióval rendelkezik. A zeneszerző közvetlenül a közönség felé irányuló közléseként értelmezhető. A kereten belül a szereplők verbális csatornán keresztül beszélnek egymással, hiszen éneküket a többi szereplő beszédként fogadja. A zene rétege azonban áthatja ezt a verbális csatornát, és olyan üzenetet hordoz, amely a szereplők közötti közlésre rakódva személyesen a zeneszerzőtől érkezik a néző felé. Az ábrán a szaggatott vonal jelzi ezt a zenei elemet, amely a belső kereten átszűrődve közvetlen kapcsolatot hoz létre a zeneszerző és a közönség között. Így tehát megállapíthatjuk, hogy a zenés színház esetében két kommunikációs modell szimbiózisáról van szó: az egyik, a belső verbális közlés, amely önálló drámai

rendszert alkot, a másik az a külső zenei keret, amely a belső, zárt kereten általszűrődve esztétikai felelőséget ró a zeneszerzőre.<sup>32</sup>

A zeneszerző közbeavatkozása már az opera történetének hajnalán is ismert volt: a velencei opera moralizáló szövegrészei, vagyis az opera zenei értékét közvetítő ária részek például, nem annyira a szereplők, mint inkább a zeneszerző és a közönség között lezajló kommunikációként értelmezhetők. Az *áriák* kontrasztot képeznek a *recitativ*, szereplők közötti párbeszédes részekkel szemben. Ez a világos megkülönböztetés a Settecento operáiban is észlelhető, bár itt a zeneszerző a drámaírói szerepkörben megbújva, a szereplők mögé rejtőzve, nem használja ki a közbeavatkozás lehetőségét. E korszak operaberkeiben a zene legfontosabb funkciója a költői szöveg szolgálata volt; azért állt az irodalom mellett, hogy támogassa, megkönnyítse a drámai szó kiejtését. Abban az értelemben volt csak dráma, amennyiben a költői szöveg dráma volt, vagyis úgynevezett zenével ékesített irodalmi műnek lehetett tekinteni.<sup>33</sup> A XVIII. században a zenének szemantikai céljai voltak, sokkal inkább kötődött a dráma külső, verbális szintjéhez, mint a drámai cselekményhez vagy az abból fakadó érzelmekhez; ezekhez a dimenziókhoz majd csak a romantikus opera fordul.<sup>34</sup>

A XIX. század azonban nagy változásokat hoz: a zeneszerző saját szemiotikai rendszerét használja, hogy az eddig használt paraméterekhez képest valami mást, valamivel többet legyen képes kifejezni. Sokkal közvetlenebbül van jelen az opera *corpus*ában, az események sodrását további információkkal gazdagítja, olyan új, narratológiai szempontból is elemezhető perspektívákra és ösvényekre talál, amelyek igazolják a zenedramaturgia azon dahlhausi elvét, amely szerint egy operában, egy

---

<sup>32</sup> Zoppelli, Luca, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale del Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994, 12.

<sup>33</sup> I.m, 13-19.

<sup>34</sup> Strohm, Reinhard, *«Giustino» di Antonio Vivaldi. Introduzione, note e apparato critico* (allegato all'ed. Critica dell'opera), Milano, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1991, 19.

melodramában a zene az elsődleges tényező, amelyre a művészeti alkotás (*opus*) épül, de nem akárhogyan, hiszen a zene által válik drámává az adott színházi darab.<sup>35</sup> A dahlhausi definíció már árnyaltabb és közelebb áll a Verdi zeneesztétikához, mint Kermané, hiszen bár elismeri a zene elsődleges szerepét a dráma megformálásában, nem tekinti kizárólagosnak.

A zene drámai ereje elsősorban három tényezőnek köszönhető. Az első elem a szereplőjellemezés: a zene kiegészíti a librettó, a gesztusok és a színpad által sugallt, a szereplő viselkedésről és gondolatairól kapott információkat, és egyúttal mély lélekrajzot ad a szereplő belső érzelmi életéről, így a szövegkönyv élettelen karaktereit élettel ruházza fel. Gilda, Leonora és Violetta jellemzésében azonnal szembetűnik a különbség az első lírai kifejezések alkalmával. Gilda «Caro nome» áriája introspektív, monoton és tükrözi a szereplő behatároltságát. Leonora szenvedélyes, impulzív, tele energiával, Violetta, pedig gyengéd és érzékeny.<sup>36</sup> A melodráma esztétikájával ellentétben, a zenedrámában nem szükségszerű a szereplő koherens és átlátható jellemzése, hiszen a kettős, ambivalens karakter is jól ábrázolható a zenével.

A második tényező a zene, mint cselekmény. A zene időtől függő természetével hatásosan ad hangot a cselekménynek, képes visszatükrözni, erősíteni és jellemezni az egyéni cselekedeteket, vagy akár a cselekvésben nem realizálódó szándékot, döntéseket, lemondást, avagy szerelembeesést. J. Kerman figyelmeztet ugyanakkor, hogy a zenének cselekményromboló ereje is lehet: Händel és Cavalli operái például erőtlének, mert a barokk zene nem eléggé rugalmas a cselekmény hatásos kifejezésére. Kerman a barokk zenét az „eléggé dramatikus”, „enyhén dramatikus” és „határozottan dramatikus” jelzőkkel illeti. Ugyanígy a poszt-wagneri opera is erőtlen,

<sup>35</sup> Dahlhaus, Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, 1.

<sup>36</sup> Vö, Kerman, 218-220.



mert nem lehet különbséget tenni a „borzasztóan dramatikus” a „csodálatosan dramatikus” és az pusztán „megindítóan dramatikus” zene között.<sup>37</sup>

Harmadrészt a zene hangulatteremtő: olyan különleges világot hoz létre, amelyben bizonyos gondolatok, érzelmek és cselekedetek lehetségessé válnak. Sajátos népi hangulatot teremtenek a népdalok is. *A trubadúr*ban igazi cigányvilág tárul a hallgatóság elé a cigánykórus és Azucena jelenetében.

---

<sup>37</sup>

I.m. 225.

# Verdi és a szövegkönyv

## 1. A forrás

A zeneszerző spanyol világ iránti vonzódása az utókorra maradt, barátokkal, szövegkönyvírókkal, kiadókkal és impresszáriókkal folytatott, részletes levelezésből, spanyolországi körútjaiból követhető nyomon. Mindemellett az operák témáinak vizsgálata is érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. Az *Ernani* spanyol történelmi anyagot dolgoz fel, bár a cselekményszál egyáltalán nem kötődik az ibér nemzethez. Verdi levelezéséből megtudhatjuk, hogy tervezte egy másik spanyol téma, a nagy nemzeti hős, Guzmán el Bueno történetének megzenésítését is Antonio Gil y Zárate drámáját alapul véve. Mégis a spanyol irodalmi forrásokat feldolgozó négy operát - *A trubadúr*, *A végzet hatalmát*, a *Simon Boccanegrát* és a *Don Carlost* tekinthetjük a legfontosabb spanyol ihletésű műveknek. *A végzet hatalma* Duque de Rivas halhatatlan romantikus drámáját, *A Don Carlos* Schiller művét, míg *A Trubadúr* és a *Simon Boccanegra* Antonio García Gutiérrez drámáit dolgozza fel.

Verdi Spanyolországról alkotott képe nem a valóságot, hanem egy turista romantikus elképzeléseit tükrözi: a II. Fülöp által politikailag és vallási értelemben meghatározott nemzetet, ahogy a schilleri dráma romantikus, fekete legendája ábrázolja, avagy az ellenpólust képező új, modern és liberális Spanyolországot, amely *A trubadúrban* Manrico és Luna gróf harci és lovagi erényeinek jellemzésében jelenik meg. Láthatjuk továbbá Don Álvaro fatalista, misztikus nemzetét, valamint a cigányok Azucena képviselte, forróvérű Spanyolországát, amely hatalmas

szenvedélyeket képes gerjeszteni, és amely ezzel egyidőben az élet legszerencsétlenebb körülményei között tengődik.<sup>38</sup>

Antonio García Gutiérrez (1812 – 1884) 1836. február 26-án vitte színre először *A trubadúrt El trovador* címmel, amely a spanyol romantikus drámatörténet egyik legsikeresebb alkotása. A drámában érvényesül a nagy romantikus elődök hatása, amelyek közül a legszámottevőbb Miguel Angel Saavedra duque de Rivas és különösen főműve a *Don Álvaro, la fuerza del sino*, amelyben sok hasonlóságra lelhetünk. A cselekmény annyira tragikus, hogy színpadra vitelén Verdi komolyan elgondolkozott:

„[...] sokan mondják, hogy ez a mű túlságosan szomorú, és túl sok halott van benne, de végül is nem halott minden ebben az életben? Mi létezik?”<sup>39</sup>

Amellett hogy az opera nagy mértékben hordozza a nagy irodalmi elődök sikert garantáló jegyeit, Gutiérrez több újítással él, amelyek a korban hihetetlenül népszerűvé teszik a drámát: az új színházi, elbeszélő technika ilyen fokú térnyerése korábban nem volt divatos, és a néző aktív részvételével, valamint a szereplői perspektíva bevonásával igen nagy komplexitást ér el. A néző funkciója szinte egyenértékű lesz a főszereplőkével, hiszen olyan titkokról szerez tudomást, amelyeket csak a cselekmény végkifejletekor tudnak meg a szereplők.<sup>40</sup>

A szűk drámai cselekmény a XV. századi Aragóniában játszódik, pontosabban 1410 és 1412 között, ám Gutiérrez a húsz évvel azelőtti események elbeszélésével rögtön 1390-be repít minket, kitágítja az idő intervallumát és felülmúlja a szűk drámai történések időbeli és történeti határát. A jelent rövid közjátékká alakítja, amelynek cselekményeit a múlt hívja életre, és amely mozgásba lendíti a jövő

<sup>38</sup> A spanyol téma megjelenését Verdi librettóiban lásd részletesen: López-Caló, José: „La Spagna in Verdi”, in *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 244-249.

<sup>39</sup> Pinagli, Palmiro, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967. 50.

<sup>40</sup> Menarini, Piero, „Hacia El trovador”, in: Francisco Rico, Zavala Iris (szerk), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V, Barcelona, Crítica, 1980, 162.

eseményeit. Azucena bosszút szomjazva a múltban él, Luna grófja pedig saját tudtán kívül azon munkálkodik, hogy a cigányasszony vágya a jövőben beteljesedjen. E két tényező annyira bonyolulttá teszi a helyzetet, hogy szinte teljesen megmérgezi a jelenben kivirágzó szerelmi történetet.

Verdi követi a dráma menetét, és ő is rögtön az elbeszéléssel kezd. Általános tendencia, hogy operáiban jóval több elbeszéléssel találkozunk, mint cselekménnyel, mert a jelenben vagy múltban történt eseményeket a színen kívülre helyezi. A *trubadúr* például első látásra cselekményben és bonyodalmakban bővelkedik, közelebbről vizsgálva azonban egyértelművé válik, hogy a színpadon gyakorlatilag nem történik semmi, mindent a szereplők által elmesélt történetekből tudunk meg. Az első felvonás első képében Ferrando beszél a tragédiáról, a másodikban Leonora meséli el a trubadúrral való találkozását, a második felvonás első képében Azucena mesél anyja és fia haláláról, a harmadik felvonás első képében, pedig Ferrando és a kórus közvetíti a csatát, és tudatja velünk, hogy Azucena megérkezett.<sup>41</sup>

Ami a történeti vonatkozásokat illeti, Aragónia I. Márton halála után trónörökös nélkül maradt, és a dinasztikus viszályokból Fernando de Antequera, azaz Kasztíliai Ferdinánd infáns került ki győztesen 1412-ben. Ezeket a zűrzavaros időket idézi fel Gutiérrez, bár bizonyos szabadságot enged meg magának a politikai csoportosulásokat illetően. A trónkövetelő harcban a két versenytárs a már említett Fernando de Antequera és Urgel grófja voltak. A drámában utal rá a szerző, hogy Manrique ez utóbbi oldalán harcolt, Luna grófja, pedig Antequera táborát választotta, sőt az infáns csapatai élén harcolt a győzelemért. A valóságban azonban a Luna család mindig hű maradt Urgel grófjához. Ezt az is bizonyítja, hogy 1411-ben Don García de Heredia, Zaragoza érsekének Don Antonio de Luna volt a merénylete. A gyilkosság

---

<sup>41</sup> Cattaneo, Mariateresa, „Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma”, in: Gallo, Bruno (szerk), *Forme del melodrammatico: Parole e musica (1700-1800): contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerrini e Associati, 1988, 23-24.

politikai indíttatása az lehetett, hogy az érsek megtagadta Urgel grófjának támogatását. A dráma említést tesz a gyilkosságról, ám a valódi merénylőről hallgat. A melodramában már a gyilkosságról sem esik szó. Ezen kívül Gutiérrez homályosan egy királyt is emleget abban az időben, amikor Aragónia, mint tudjuk, interregnum alatt volt.<sup>42</sup> Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy, bár történeti kontextusba ágyazták a művet, mely a kor divatját tükrözi, sem Gutiérrez sem pedig Cammarano nem törekedett a teljes történeti hűségre. Ez Verdi esetében kissé meglepő fordulat, hiszen korábbi művei (Nabucco, 1842, Macbeth, 1847) számos politikai utalást tartalmazó történelmi operák.

A spanyol műben a szereplők személyes drámája mellett nélkülözhetetlen a politikai és szociális konfliktusszal, éppen ezért kis fajsúlyú drámai karaktereket mutat be. Cammaranóra és Verdire várt azt a nagyszabású feladat, hogy ezeket az egyszerűen jellemzett szereplőket személyes drámával töltsse meg: az operában nagyobb súly esik a személyes történetekre, és minden felvonásban csupán rövid, az opera egésze szempontjából jelentéktelen, a fül számára, pedig könnyen elsikkadó utalásokra lelhetünk a történelmi és szociális vonatkozásokat illetően.<sup>43</sup> Verdi kevés érdeklődést mutat a társadalmi és politikai problémák iránt: a polgárháború szint vizs Manrico és Luna gróf rivalizálásába, de semmiképp sem lesz ebből drámai motívum.

Verdi tevékenyen részt vett az irodalmi munkálatokban; szándéka az volt, hogy Gutiérrez spanyol nyelvű drámája minél énekelhetőbb olasz nyelven szólaljon meg. Cammaranónak Bussetóból írt, 1851. április 9-i keltezésű levelében, Verdi arról számol be, hogy megkapta a spanyol drámára vonatkozó változtatási tervet, de nem ért mindennel egyet, és elküldi a saját programját. Tehát a zeneszerző változtatásai

---

<sup>42</sup> Ruíz Silva, José Carlos, „El trovador de García Gutiérrez, drama y melodrama”, in, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana n. 340, 1978, 257.

<sup>43</sup> Kimbell, David R.B., „Il Trovatore: Camarano and García Gutiérrez”, in *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 35.



nyomán alakult ki a végleges verzió, amelyben észrevehető Verdi szándéka: meg kell őrizni mindazt az újdonságot és bizarrságot, amely az eredeti spanyol drámában fellelhető:

„[...] ha ezt a témát nem lehet a spanyol dráma minden újdonságával és bizarrságával együtt színpadjainkra vinni, jobb lemondani róla.”<sup>44</sup>

A zeneszerző beleszólt a karakterek megformálásába, az opera felvonásainak és jeleneteinek átalakításába, olykor egy-egy *cavatina*t vagy egész színeket kellett eltörölni utasításai nyomán, máskor pedig hozzátenni, hogy még kifejezőbben lehessen ábrázolni az adott drámai helyzetet. Ugyanakkor Verdi más operáinak szövegkönyvét vizsgálva feltűnő, hogy a zeneszerző mennyire ragaszkodott az eredeti spanyol drámához, és a legtöbb esetben tiszteletben tartotta Gutiérrez elgondolásait: megmaradt a két fő cselekmény-szenvedély vonulat: a Manrico és Leonora között szerelmi szál és Azucena bosszúja. Mindkét tengely középpontjában Manrico áll. Verdi és Cammarano változtatásai csupán olyan elemektől tisztítják meg a szöveget, amelyek nehézkessé tennék az opera menetét, így természetesebb lesz lefolyása. Az olyan hozzáadott részek pedig, mint a cigánykórus anyaga a második felvonásban egyértelműen az opera teatralitásnak növelését célozzák.<sup>45</sup>

Érdemes megemlíteni, hogy, bár mai szemmel a mű megtámadhatatlannak tűnik, az akkori, forradalmi hangulatú Itáliában Verdinek komoly gondjai támadtak a cenzúrával. Az utolsó felvonásban például, Leonora csak úgy vehette be a mérget, ha a közönségnek hátat fordít, mert a színpadon tilos volt öngyilkosságot elkövetni. A második felvonásban pedig, amely a zárdában játszódik, nem volt szabad olyan

---

<sup>44</sup> Vö, Oberdorfer, 320-321. *Verdi Cammaranóhoz* címzett, 1951. április 9-i keltezésű levele.

<sup>45</sup> Verdi spanyol témájú műveinek szövegkönyvelemzését lásd.: López-Calo, José: „La Spagna in Verdi”, in *Atti del III<sup>o</sup> Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 244-249.

szavakat használni, mint «templom», «zárdá», «fogadalom», valamint politikai csoportosulásokat sem lehetett megnevezni.<sup>46</sup>

Ilyen jelentéktelen változtatások után az operát végül hatalmas sikerrel a római Apolló színházban mutatták be 1853. január 19-én. Így született meg a Trubadúr, amely immáron drámaírónak, szövegkönyvírónak és zeneszerzőnek egyaránt biztosította a halhatatlansághoz vezető utat. Az irodalomkritikus, V. Prat szerint az egyetemes siker inkább Verdi, mint Gutiérrez keze nyomának köszönhető.<sup>47</sup> Ebben van némi igazság, mert manapság a drámát nem túl gyakran adják elő; oka feltehetően az, hogy a rejtélyes hősöket, a negédes hősnőket, a sors szörnyű csapdáit, az emphatikus erejű felkiáltásokat, a félelmet keltő tragikus végkifejletet, amely a romantika korában hihetetlen népszerűséggel ajándékozta meg a drámát, a mai világban bizonyos iróniával kezeljük. Az általános lebecsülés a zenekritika hosszú ideig tartó elmarasztalását tükrözi, amelyet még az oly éleslátó B. Shaw sem tudott kikerülni, aki a következőképpen fogalmazott *A trubadúrról*:

[*A trubadúr*] teljes mértékben nélkülözi az intellektuális tartalmat, és csupán az érzékekre hat. Aki egy pillanatra is gondolkodni merészel, csupa abszurdításba ütközik [...]<sup>48</sup>

Ha pedig az átlag ember még mindig érdekesnek találja *A trubadúrt*, bizonyára nem García Gutiérrez, hanem Giuseppe Verdi érdeme. Ne becsüljük le, azonban Cammarano szerepét sem: a következő fejezetek ékesen bizonyítják, hogy a librettista jó érzéke és muzikalitása nélkül Verdi alkotói génusza aligha szárnyalhatott volna olyan szabadon. Naiv előítélet volna elfogadni, hogy egy nagy zenedrámaíró lépre csal egy rossz szöveg, majd ennek ellenére, pusztán a zene kompozíció hatására mestermű keletkezik. Ez az előítélet a librettisztika általános lebecsülésén alapszik.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Vö. Ruiz Silva, 253.

<sup>47</sup> Valbuena Prat, Angel, *Historia de la Literatura Española*, III. Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 153.

<sup>48</sup> Vö. Budden, Julian, *The operas of Verdi*, Vol.2, 112.

<sup>49</sup> Osthoff, Wolfgang, „Il trovatore. Seine dramatisch-musikalische Einheit und Seine tragische Hauptgestalt: Azucena, in: *Studi verdiani*, n. 19, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2005, 58.

Mivel a drámának elsőpró sikere volt Spanyolországban, amelyet a Verdi-opera tovább fokozott, nem meglepő, hogy a történet feldolgozására a XIX-XX. században többen kedvet kaptak. Inkább Verdi, mint Gutiérrez hatását tükrözik azok a bábszínházi hagyományt követő kísérletek, amelyek újabb és újabb interpretációs lehetőséget nyújtottak az olasz közönség szórakoztatására, ugyanis az 1900-as évek olasz színházának közönsége kedvelte az elegáns, művelt, szinte aulikus nyelvezetbe ágyazott, bonyodalmakkal teli sötét történeteket.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Ezeket a jegyeket hordozza Umberto Malaguti 1948-ban készült átirata, a *Leonora di Siviglia e Rioz di Navarra detto il Trovatore*. Már a címből is kitűnik, hogy a szerző nem követi azt az egyszerűsítő tendenciát, melyet a Verdi - Cammarano páros oly szigorúan megkövetelt, és inkább a túlbonyolítás eszközével él. Sem a drámában, sem a melodrámban nem esik szó arról, hogy Leonora Sevillai születésű, sem az, hogy Manrico Navarrából származik. Emellett Manrico nevében a Rioz megszólításnak is meglehetősen homályos az eredete. Azucena alakját egy bizonyos Maritanával helyettesítették, akit nem a banya lányaként, hanem unokájaként ismerünk meg, így nem Manrico anyjának szerepét tölti be, hanem testvéri szerepkört kap. Luna grófja újraspanyolosított nevet kap, így lesz Don Fernando de Lunez. A többi szereplő nevének megváltoztatásában is egy fajta újrahispanizáló tendenciát mutat az átirat. Ezt láthatjuk Manrico de Rioz, és Leonora de Mendoza esetében is. Változás tapasztalható a szereplők számában is. A szerző saját találmánya például a cigány Fagiolino alakja, mely Verdi három szereplőjét, Ruizt, az Öreg cigányt és a Hírnököt foglalja magába. A figura dialektális jegyeket is hordoz, amely fontos kelléke az olasz bábszínház hagyománynak, ám erre sem a drámában, sem a melodrámban nincs példa, így a szerzőnek új alakot kellett beiktatnia. Az opera Ferrandójában egyesült három személy az átiratban újra külön szereplővé válik, bár nem a Guzmán, Fernando és Jimeno, hanem a Sancio, Don Alfonso és Alvarez nevet kapják. Ezen kívül a «némaszereplők» csoportja is bizonyos eltérést mutat.

A felvonások számában is növekedés tapasztalható: az átirat hat felvonásos, a címek, pedig nem a dráma, hanem a librettó hatását tükrözik. Malaguti változtatásaiból derül ki a szerző eredeti szándéka: nem csupán olyan egyszerű átiratot akar létrehozni, mely megfelel a bábszínház szabályainak, hanem az opera mintáját követve egy teljes dráma megalkotásának nagyra törő terve bontakozik ki, amelyhez a librettó szolgál vázlatul. Ez a tendencia abból is észrevehető, hogy az átirat sokkal hosszabb, mint a szövegkönyv. Minden kép és szín olyan változtatásokat tartalmaz, amelyek további részletekkel terhelik a történetet és a dialógusokat.

A másik átirat az Angelo Cuccolinak tulajdonítható *Il Trovatore*, amely ellentétben Malaguti átiratával teljes szöveghűsége törekszik, a librettó egyszerű forgatókönyve. Láthatjuk, hogy meghagyja az opera eredeti címét, a librettó négy felvonásához és annak címeihez is alkalmazkodik. Bár az átiratot Cuccoli művei között tartják számon, vitatható, hogy ő írta a forgatókönyvet, hisz a mű kiadási évében (1902) Cuccoli már súlyos beteg volt és kórházi ellátásra szorult. Vö, Menarini, Piero, *Dal dramma allo scenario. Tre fonti spagnole nel repertorio italiano per burattini*, Modena, Mucchi, 1985, 145-147.

## 2. Zene és szó összehangolása

Verdi Wagnerhez hasonlóan az operát a színház oldaláról közelíti meg, és egy pillanatra sem veszíti szem előtt a műfaj színpadi természetét. Így az operát nem csak a zene perspektívájából vizsgálja, hanem fokozott érdeklődést mutat a cselekmény, a színek felosztása, a szereplők jellemzése, a rájuk szabott szöveg hosszúsága, a színrevitel, a díszlettervezés és nem utolsósorban a jelmezek iránt. Színház iránti elkötelezettségét bizonyítja, hogy a Dahlhausi értelemben vett «tiszta» és «abszolút zene» iránt kevés érdeklődést mutatott, és szinte csak és kizárólag színpadra komponált. Nem hiába javítja ki a *Falstaff* bemutatója után öt faggató újságíró:

„Nem, hagyja a «nagy zenészt». Én a színház embere vagyok.”<sup>51</sup>

A szöveg irodalmi minősége, a verssorok szépsége az egyetlen terület, amely teljes mértékben kívül esik kompetenciáján, ugyanakkor a szöveg színpadi hatását már bizton bírálja. Számára a librettó nem irodalom, hanem színház. A librettista Verdi tekintélyének rabja, és csak a szöveg végleges alkotási fázisában, a verssorok kialakításában van viszonylagos önállósága. A szó és zene kapcsolatában korábban kialakult gyakorlatot mellőzi, nem kötelezi el magát egyik mellett sem, nem kel a zene védelmére, hanem az első helyet átadja egy mindkettőt uraló harmadiknak, a drámának. Az összetett színpadi darab szempontjából nézve, a dráma válik elsődleges jelentőségűvé. Amikor Verdi egy témához nyúl, az előadást a maga teljességében látja, így a zenei elképzelés elválaszthatatlan a dramaturgiától.<sup>52</sup>

Verdit két, esztétikailag különböző alkotói elv irányítja: a melodráma és a *zenedráma*.<sup>53</sup> Az olasz zeneszerző esetében a két zeneesztétika együttélése látszólag ellentmond egymásnak, hiszen utóbbi esetében a dramaturgiai rendszert teljesen más

---

<sup>51</sup> Vö, de Van, 14.

<sup>52</sup> I.m. 14-17.

<sup>53</sup> Szándékosan használom a wagneri terminust, utalva a két zeneszerző hasonló zeneesztétikai felfogására.

értékek határozzák meg, mint a melodrámaét: a cselekmény folytonossága, és kohéziója, a szereplők sokrétű jellemzése és drámai fejlődése. Általánosságban elmondható, hogy míg Verdi korai műveiben a melodráma elve dominál, addig a kései operákban a zenedráma az uralkodó. Ugyanakkor hiba volna az egyik esztétikát a másik fölé helyezni, ahogy azt a kritika tette: egészen az 1960-as évekig lekicsinylően nyilatkozott a Verdi operák esztétikájáról, és felszínességgel, drámaiatlansággal, irodalomtalansággal vádolta.<sup>54</sup> Ezt nagymértékben alátámasztotta az a tény, hogy a wagneri zenedráma szempontjából a melodráma elnagyolt vázlatnak tűnik, ám ne felejtsük el megvizsgálni a másik oldalt sem: G. de Van kiemeli, hogy a melodráma szempontjából a zenedráma akár veszteségnek, lemondásnak is tekinthető. A melodráma három törvényt ismer: a világosságot, vagyis a kétértelmű, megfoghatatlan szereplők hiányát, az egységet, vagyis a szereplő morális szilárdságát, és a túlzást, amely tovább viszi a cselekményt.<sup>55</sup> Ilyen értelemben finomítani illik a Verdi kritikát: a zeneszerző fejlődési útja nem a melodramától a zenedramáig felfelé ívelő pálya - e megközelítés szerint ugyanis a zenedráma feljebb való zeneesztétikai elv a melodramánál -, hanem inkább azt sugallja, hogy az egyik világkép krízise a másik térnyerését eredményezte Verdi alkotói munkásságában. Az olasz zeneszerző olyan korban kezdett operát írni, amikor a melodráma műfaja még virágkorát élte, és a Verdi operák kronológiai vizsgálatával tisztán látható, hogy művei a kor szellemét tükrözik: a melodráma virágzását, hanyatlását és egy új szemlélet, a zenedráma fellendülését.

A Maestro zenei fejlődése során fokozatosan elhagyja a melodráma törvényeit: az egyre bonyolultabb és kétértelműbb szereplők megformálásával felrúgja a világosság elvét, nem veszi figyelembe a szereplő morális egységét, hiszen

---

<sup>54</sup> l.m. 24-25.

<sup>55</sup> l.m. 109.

folyamatosan változó, fejlődő jellemeket ábrázol, és a túlzást sem használja a cselekmény előremozdítására, hanem inkább annak abszurditása mellett áll ki. Nem vitatja a melodráma kódrendszeréhez tartozó figurákat és helyzeteket, ám kritikával illeti az elveket, amelyen alapul.<sup>56</sup>

Itáliában a szövegkönyvírás nagy múltra tekint vissza. Hagyományosan a *recitativót* a tizenegy szótagos *endecasillabo*, valamint a hét és öt szótagból álló *settenario* és *quinario* építette fel, míg az ária részekhez «lírai verssorokat» - *quinario*, *senario*, *settenario*, *ottonario* - használtak, majd a XIX. században a tíz szótagos *decasillabo* valamint a dupla verssorok (5x2, 6x2) is divatossá váltak. E nemes hagyomány a prózát alantas műfajnak tekintette. Noha 1855-ben Verdi azzal a forradalmi elképzeléssel állt a Fenice vezetése elé, hogy a *Simon Boccanegrát* prózában kívánja színre vinni, az ajánlatot általános derűtség fogadta.

Verdit gyakran irritálta, hogy nem tudott teljes mértékben függetlenedni a librettista személyétől, ahogy azt Wagner szabadon megtehetette, hiszen saját maga írta a szövegkönyvet, ám az olasz irodalmi hagyomány nem bírta el a színházban a prózát. Verdi librettói mind kivétel nélkül verses formában születtek, és a verseléshez szükség volt egy költő közreműködésére.

Az áriákban és *concertatók*ban a zenei frázis struktúrája, a szimmetriák, és a ritmika ismétlődése igazolja a librettók verses formájának a hagyományát. A zene szabályrendszere a szöveget is szabályosságra inti: a szótagok négy-nyolc ütemes zenei egységekhez idomulnak, ahol fontos, hogy a szemantikai felosztás megfeleljen a zenei frázisnak, ily módon alkotva tökéletes egységet zene és szó között. Éppen ezért Verdi gyakran kifogásolta, ha egy szövegkönyvíró *enjambement*-el hozakodott elő, hiszen az átláthatatlanná tette a zenei frázist. Verdi ugyanakkor kedveli a tíz szótagos

---

<sup>56</sup>

l.m. 110.

*decasillabo* epikus változatát, mert hosszú és szabályos: U U – U U – U U \_ U. Ugyanakkor sokszor unalmasnak találja, és variálja, hogy ne váljon monotonná. Így a *Rigolettó*ban Mantova hercege «Questa o quella» című *áriájának* ritmikája a következőképpen alakul: U U \_ \_ U U U U \_ U. A *Trubadúr* harmadik felvonásának katonakórusa pedig a «Squilli echeggi» sorral kezdődően egy újabb ritmikai variációt követ: \_ U \_ U U \_ \_ U \_ U.

Noha Verdi a korábban említett okok miatt nem hagyhatja el a verses formát, az olasz hagyományban ritkán használt megoldások felé törekszik. Hogy elkerülje az oly gyakori *settenariót* és *ottonariót*, gyakran használ *encecasillabót* vagy összetett verssorokat (7x2, 8+6), amelyek a dallamfelosztás szempontjából nagy szabadságot hagynak meg a zeneszerzőnek. A Verdi librettók vizsgálata egyértelműen alátámasztja a próza felé közeledő verselés tendenciáját. Ugyanakkor megőrzi a hagyományos olasz verssorokat is, mivel az olasz költői nyelv hangsúlyos szerkezete és a versforma rugalmas jellege miatt elegendő szabadságot ad a zeneszerzőnek. Ezek a jellegzetességek valamint az olasz nyelv fonetikai szerkezete ideális a műfaj számára. Nem véletlen tehát hogy az olasz az opera nyelve.

Verdi a versformát a rövidítés eszközének tekinti. Piavét így oktatja költészetre:

„A Költészetnek fele annyi szóval kell tudnia kifejezni mindazt, amire a próza képes: eddig neked ez nem sikerült...”<sup>57</sup>

Az opera szempontjából tehát, a költészet azért jobb a prózánál, mert kevés szóval képes kifejezni a lényegi mondanivalót. Így a librettó nyelve az első lépés a Verdi által megálmodott «színpadi szó» felé, amely tulajdonképpen egy gesztus erejével ér fel, mivel egyetlen rövid pillanatban sűríti össze a drámai szituáció lényegét. Következésképpen a szövegkönyvíróra igen fontos szerep hárul: nem csupán az opera technikai munkatársa, hanem gyakran ő maga segíti az opera megszületését. Nem

---

<sup>57</sup> Abbiati, Franco, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959. II. vol. 647.

véletlen, hogy Mozart dramaturgiai géniusza például, a Da Pontéval való találkozás után válik mindenki számára nyilvánvalóvá, mivel a librettista tolla nyomán a zeneszerző korábban részlegesen vagy egyáltalán nem tapasztalt kifejezési lehetőségekhez jut.

A jó librettista ismérve tehát nem a zsenialitás, hanem az a képesség, amellyel átruházza ezt a zeneszerzőre. Ha ebből a perspektívából vizsgáljuk Verdi és librettistái kapcsolatát, akkor a költőre erőltetett zeneszerzői önkény, nem a komponista tekintélyét, hanem mind inkább gyengeségét és elégedetlenségét tükrözi, hiszen képtelen egyedül alkotni.<sup>58</sup>

Vizsgáljuk meg, hogyan is készül egy Verdi librettó. Az egyik legnehezebb feladat a témakeresés. Amint kiválasztotta a témát, a zeneszerző felállítja az opera zenei vázát. Ebben a fázisban értelmezi, és fordítja le saját nyelvére a drámát. 1848-ban Piavénak így nyilatkozik:

”[...] az észrevételeimre nem azért van szükség, mert azt képzelem magamról, hogy képes vagyok megítélni egy ilyen munkát, hanem mert lehetetlen, hogy jó zenét komponáljak, ha nem értettem meg jól a drámát, és nem vagyok róla meggyőződve.”<sup>59</sup>

«Megérteni a drámát és meggyőződni róla», vagyis nagy vonalakban elképzelni a zenei átiratot, a zenei anyag felosztását, valamint hangnemet, hangszínt és ritmust keresni. A témaválasztás azért fontos, mert a zenei képzelet csak akkor szárnyalhat, ha megfelelő drámai szituáció szolgáltatja a háttérrel.<sup>60</sup> Ha már kiválasztotta a témát, a zeneszerző két úton indulhat el: az általa elképzelt zenét szövegre fordítja le, és a dallamon keresztül jut a szóig, vagy a szövegből indul ki, és a szót zenésíti meg, így a szövegen keresztül jut el a zenéhez.<sup>61</sup> A szó megzenésítése pontosabb jellemzést tesz lehetővé, és a szövegnek nagyobb hangsúlyt enged, míg a dallam szövegre fordítása

---

<sup>58</sup> Vö, de Van, 45-48.

<sup>59</sup> Vö, Oberdorfer, 268. Verdi 1848. július 22-i keltezésű levele Francesco Maria Piavéhoz.

<sup>60</sup> Vö, de Van, 60.

<sup>61</sup> I.m. 191.



kevésbé pontos jellemzést, de nagyobb érzelmi többletet ad, és a zenének enged nagyobb teret. Az első szerkesztési elv a *recitativo*, míg utóbbi az *ária* megalkotására hatékonyabb. G. de Van érzékletesen fogalmaz, amikor azt állítja, hogy „a *recitativo* megtölti, az *ária* pedig elsüti a fegyvert”.<sup>62</sup>

A szövegkönyvíró szempontjából a témaválasztás utáni fázis az irodalmi szöveg librettóvá alakítása. Ennek első lépése egy általános koncepció megfogalmazása, amelyet a Verdi levelezésben «programként» ismerhetünk, amely lehet egy egyszerű vázlat vagy akár egy részletes, prózában megírt majdnem kész librettó is. A második lépés a versforma kialakítása. Azt gondolhatnánk, hogy ez csak a költő feladata, ám Verdi magára akarja vállalni az előadás minden elemének a felelősségét. Ez nem azt jelenti, hogy minden esetben a zenét tekinti elsődlegesnek, és a szövegkönyvet ennek az elvnek rendelné alá, hanem csupán szeretne megtartani azt a jogot, hogy eldönthesse, milyen szituációkban és drámai pillanatokban van viszonylagosan nagyobb súlya a zenének, avagy a szövegnek.

A szó jelentősége attól függ, hogy milyen szerep jut rá a dráma globális koncepciója szempontjából. Ha a szereplő drámai helyzete és jellemzése fontosabb a verssorok részleteinél, akkor a zeneszerző akármilyen strófával megelégszik, mint ahogy az az *Aida* fináléjában történik. Ezzel szemben, amikor a szó a fontosabb – egy dialógusban vagy egy narratív természetű *áriában* – a szöveg gyakran előbbrevaló a zenénél. Ekkor Verdi tudatosan teret enged a szövegkönyvnek.<sup>63</sup> Erre éppen *A Trubadúr* szolgáltat ékes példát: Ferrando elbeszélése fontos részleteket közöl a közönséggel, a zene, pedig támogatja, kiemeli, és még világosabbá teszi a fontos információt. A későbbiekben látni fogjuk, hogyan.

---

<sup>62</sup> l.m. 195.

<sup>63</sup> l.m. 60-61.

A zeneszerző által kért javítások az esetek nagy többségében tisztán hangtani megfontolásokból erednek, de gyakran szemantikai vagy dramaturgiai jelentőségük van.<sup>64</sup> Verdi mindig azt a szót keresi, amely pszichológiai értelemben a legközelebb áll a szereplőhöz.<sup>65</sup> Korrekciói két vezérelvnek engedelmesskednek: a tömörségnek és a teatralitásnak.

„[...] A színházban mindig hosszúak azok a verssorok, amelyeket meg lehetett volna spórolni: egy, két sorban kifejezett fogalom hosszú, ha egyben is ki lehetett volna fejezni.”<sup>66</sup>

A teatralitás összefügg a zenei kifejezés és ebből következően a szöveg tömörségével. A színpadi hatás elengedhetetlen a «színpadi szó» ereje nélkül.<sup>67</sup> Ez egyfajta gesztus-szó, amely azonnal kifejezésre juttatja a drámai mondanivalót, és a szereplő belső emocionális világát. A «színpadi szó» kulcsfontosságú, hogy megértsük, különbséget kell tenni egy szöveg irodalmi vagy esztétikai értéke és színpadi hatása között.

Amellett hogy a kor legfontosabb irodalmi áramlataiban, domináns irodalmi műfajaiban otthonosan mozog, a szövegkönyvíróra igen sokrétű feladatok hárulnak. Ő igazítja a kor zenei formáihoz és struktúrájához az opera tárgyául szolgáló cselekményt, színpadon megjeleníthetővé kell átdolgoznia a cselekmény legfontosabb pillanatait, továbbá le kell mondania az intrikákkal teli előzmények és a rejtett cselekmény operát túlbonyolító szálairól. Zeneszerző és librettista gyakran olyan vágásokra kényszerülnek, amelyek megváltoztatják a súlypontokat az irodalmi drámához képest, és gyakran ki kell iktatniuk a furcsa, kétértelmű vagy túl bonyolult

<sup>64</sup> Ilyen megfontolások vezérlik, amikor arra kéri a francia fordítót, hogy őrizze meg a «follia, follia» szavakat Lady Macbeth duettjében, mert ebben a szóban sűrűsödik össze az egész operarész kulcsa. A szó akusztikus képe ugyanis, nagy mértékben hozzájárul a szó szemantikai értékéhez, mivel hatásosan foglalja össze a szereplőn eluralkodó hisztériát.

<sup>65</sup> Vö, de Van, 61-62.

<sup>66</sup> Vö, Abbiati, 71.

<sup>67</sup> A színpadi szó részletes kifejtését lásd Verdi 1870 augusztus 17-én, Ghislanzoni-nak írt levelében. Vö, Oberdorfer, 335-336.

anyagot.<sup>68</sup> Azzal is tisztában kell lennie, hogy az adott témát milyen mértékben lehet megzenésíteni. Ugyanakkor a szövegek könyv kibújik mindenféle, tisztán irodalmi értékelés alól. Maga Verdi is folyton arra emlékeztet, hogy a librettó szépsége mindig annak muzikalitásától függ, minden egyéb ítélet csak ennek a tényezőnek a figyelembevételével hozható meg. Cesare de Sanctisnak így nyilatkozik:

„Tizenkét éve azzal vádolnak, hogy a valaha megírt legrosszabb szövegek könyveket zenésítem meg, de (tudják be ezt az én tudatlanságomnak!) meg van az a gyengeségem, hogy elhiszem a Rigoletto például az egyik legszebb librettó, kivéve a verssorait.”<sup>69</sup>

«Kivéve a verssorokat», tehát, amelyek lehetnek nyersegek, nevetségesek, esetlenek, otrombák, hibásak, Verdi számára azonban még hordozhatják a jó szövegek könyv ismérveit, csupán érdemeit kell máshol keresni: abban, hogy képes-e az opera összetett gépezetét elindítani. Amikor a szövegek könyv érdemeiről beszél, Verdi a «színpadi szó» (*parola scenica*) kifejezést használja:

„[...] azt a szót jelöli, amely villámként hasít a levegőbe és tisztázza, világossá teszi a helyzetet... Tudom jól, Ön erre majd azt mondja: és a vers, a rím, a strófa... Nem tudom, mit mondjak; de ha a cselekmény megkövetelné, én rögtön elhagynék ritmust, rímet, strófát; szabad verseket használnék hogy világosan és tisztán tudjam kifejezni, mindazt, amit a cselekmény megkíván.”<sup>70</sup>

Ugyanez a gondolat tér vissza Giulio Ricordihoz írt levelében tizennégy évvel később:

„színpadi szövegeken én azokat a szavakat értem, amelyek villámként világítanak meg egy helyzetet, egy karaktert, amelyeknek óriási hatásuk van a publikumra. Tudom, hogy gyakran nehéz választékos és költői formába ágyazni. Ám (bocsásson meg a sértésért) időnként mind a költőnek, mind a maestrónak elég bátornak kell lennie ahhoz, hogy ne csináljon se költészetet, se muzsikát.”<sup>71</sup>

A librettók alkotási fázisainak elemzésekor nagy segítséget nyújt a zeneszerző és az adott szövegek könyv író közötti levelezés feltérképezése, mert a levelek pontosan dokumentálják Verdi aktív részvételét, állandó kritikáit a librettó formálódása során. A végleges szöveg kialakulásában szerepet játszanak továbbá a közönség igényei,

<sup>68</sup> Vö. Schmidgall, 19.

<sup>69</sup> Lavaghetto, Mario, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003, 18. Verdi 1856-ban írt levele Cesare de Sanctishoz.

<sup>70</sup> Vö. Oberdorfer, 335-336. Verdi 1870 augusztus 17-én, Ghislanzonihoz írt levele.

<sup>71</sup> Vö. Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 24. Verdi 1870-ben írt levele Giulio Ricordihoz.

amelyek ha nem is a verssorokat, de a jelenetek és felvonások szerveződését, és elsősorban a témaválasztást befolyásolja.<sup>72</sup>

A szövegek könyv legfontosabb funkciója, hogy a lehető legtömörebben juttassa a nézőhöz az opera megértése szempontjából elengedhetetlen információkat, valamint a zenehallgató figyelmét olyan szemantikai üzenet felé terelje, amelyet a zene automatikusan nem közvetít. Ugyanakkor az opera egészének megértése szempontjából nem lényeges, ha egy-egy szövegrészlet elveszik a zenefolyam sodrásában. A Verdi opera megkívánja a nagy effektusokat, valamint a szereplők érzelmeinek és gesztusainak túlhangsúlyozását, ezért olyan különleges nyelvezetre van szüksége, amelyben semmit sem fejeznek ki a megszokott módon, egyfajta esperanto, sztereotipizált és szürrealista kódrendszer.<sup>73</sup> Luigi Dallapiccola érzékletesen fejti ki, hogy a Verdi-librettóknak önmagukban abszurd nyelvezete van, ám ezzel együtt ez a nyelv tökéletesen illeszkedik a tárgyhöz.<sup>74</sup>

A XIX. században ugyanis a színházak megkövetelték a költői kifejezést, az utca nyelve nem kerülhetett színpadra. Leopardi és Manzoni költői nyelve vált követendő példává. Így a hétköznapi értelemben használt «casa» (ház) szó helyett gyakrabban találkozunk az aulikusabb «magione» szóval, valamint a «spada» (kard) helyett a «brando», a «denaro» (pénz) helyett az «oro» (arany) kifejezéseket olvashatjuk. Emellett a szintaxis is hasonlóságot mutat a korábban említett költőkkel.<sup>75</sup> A lexikai és szintaktikai sajátosságok már önmagukban irreálissá teszik a szöveget, nem beszélve a retorikáról: *A Trubadúrban* például a holdat nem egyszerűen a «luna» szóval, hanem a «notturna lampa» (éjszakai lámpás) kifejezéssel

---

<sup>72</sup> Lavagetto, Mario, „Ipotesi per un'analisi strutturale dei libretti verdiani”, in *Atti del III.º Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani 1974, 47.

<sup>73</sup> Vö, de Van, 68-69.

<sup>74</sup> Uo.

<sup>75</sup> Uo.

jelölik, ami önmagában abszurd, majdhogynem komikus hatást kelt, ám Verdinek nem ez volt a szándéka, és az opera egészét tekintve, egyáltalán nem komikus. Nyilvánvaló tehát, hogy nem szabad a librettót önmagában vizsgálni, mert az irodalmi érték és a színpadi hatás nem egyezik. Balgaság volna azt állítani, hogy ez a nyelv szép, ám annyi bizonyos a romantikus opera e nyelvezet nélkül nem érhető.

A Verdi-szövegkönyvek közös ismérve az egyszerűség és sablonos cselekményszál, amely azonban bonyolódhat a politikai vagy a szentimentális szinten: apa-fiú, avagy vágy és családi vagy faji normák közötti konfliktusokkal egészülhet ki. A librettó által ábrázolt figurák mindig szélsőségesek, nincsenek árnyalatok: jók vagy rosszak, tiszták vagy romlottak, a szerelem, a gyűlölet, a bosszú, vagy a szeretet hatalmasodik el rajtuk. A cselekmény nagy vonalakban általában egy szoprán és egy tenor megvalósuló vagy megvalósulatlan közös tervének története, amely mindig összeütközésbe kerül a különböző okokból ellenük tevékenykedő ellenfél személyével – általában bariton, basszus vagy mezzoszoprán.<sup>76</sup> Nagyon is helytálló Bernard Shaw frappáns megjegyzése: a melodráma „egy egymással hálni kívánó tenor és szoprán, valamint egy őket ebben megakadályozni igyekvő bariton története”.<sup>77</sup>

A Verdi operákban általában mindig ugyanazok a szereplők ismétlődnek, még ha nevet, jelmezt vagy társadalmi helyzetet változtatnak is. Hasonló történeteket mesélnek el, még akkor is, ha a törtélelmi és földrajzi környezet különböző. M. Lavagetto, és G. de Van részletes elemzést nyújt a Verdi szereplők morfológiájáról: az operahagyomány szerint minden szereplő mögött megbúvik egy karakter, amelyet a hangtípus, a kor, és a jelmez határoz meg oly módon, hogy a közönség azonnal ráismerjen. Bár Verdi esetében távol állunk a sematikus karakterek bemutatásától, biztos állíthatjuk, hogy a zeneszerző tudatosan a már létező kódrendszer köré építette

<sup>76</sup> Vö, Lavagetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 26.

<sup>77</sup> Galli de' Furlani, Maria, *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966, 274.

szereplőinek hálóját. Ezek a szereplővázak nem hús-vér figurák, hanem tiszta érzelmek megtestesítői, és a zene által kiszélesített vagy megszürt morális és szimbolikus helyzet, valamint a konfliktusok játéka határozza meg viselkedésüket.<sup>78</sup>

Morális értelemben a Verdi opera négy típust különböztet meg: a hőst, a zsarnokot, a hősnőt és az ítélkezőt. E típusokhoz hangregiszter, családi helyzet és gyakran politikai irányultság társul. Amikor viselkedésüket elemezzük, a konkrét cselekedetekenél jóval fontosabb a szándék vizsgálata, hiszen ennek figyelembevételével alakul ki érzelmi reakció a nézőközönség sorai között.<sup>79</sup>

A hős morális világa olyan fogalmakat mozgat meg, mint vágy, szabadság és legitimitás. Szerelmes, és érzéseit viszonozzak, ám nem a szerelem határozza meg jellemét, hanem a tény, hogy szívének törvénye más egyetemes vagy társadalmilag elfogadott törvényekkel szembeszegül. Az individualizmus megtestesítője, és ez gyakran nem csak az érzelmi, hanem a politikai és nemzeti szférában is megnyilvánul. A későbbiekben látni fogjuk, hogy Manrico teljes mértékben illeszkedik ehhez a vázhoz.

A zsarnok típust az erő fogalma, pontosabban annak illegitim és igazságtalan használata jellemzi. Ha szerelmes, e szerelem nem viszonzott. Erőt, gyakran erőszakot és kényszert alkalmaz, hogy akarata érvényre jusson.<sup>80</sup> Altípusa a rivális, amelyre szép példa Luna grófjának esete. A hős és zsarnok metszéspontjában, pedig a csábítók állnak, amelyre kiváló példa lenne Mozart Don Giovannija is, de hogy egy Verdi alakot említsünk, ide sorolható Mantova herceg a *Rigolettó*ból.

A harmadik típus az ítélkező, aki a törvény őre. Noha nem tetszést kelthetnek az általa alkalmazott eszközök, az általa képviselt törvény legitimitása felől semmi kétség sem merülhet fel a nézőben. Családi vagy hitvesi törvényeket véd, előbbi

---

<sup>78</sup> Vö, de Van, 72.

<sup>79</sup> I.m. 63.

<sup>80</sup> I.m. 74.

Rigolettóra vagy a *Simon Boccanegra* Fiescójára érvényes, utóbbinak híres példái Otello vagy Stiffelio. Két további alkategóriája a bosszúálló, aki szemellenzősen alkalmazza a törvényt, és a békítő, aki kevésbé kegyetlen eszközöket keres.<sup>81</sup> Azucena az előbbi csoportba tartozik, hiszen vakon bosszút követel anyja halála után. A következő fejezetekben látni fogjuk, hogy ugyan a karakterváz ott lapul a szereplőben, Azucena alakja ennél sokkal bonyolultabb, ám a közönség Ferrando elbeszélésétől kezdve azonnal és önkéntelenül ebbe a kategóriába sorolja, majd az opera folyamán Verdi erre az előzetes tudásra építve gazdagítja alakját. Ítélező alakja ellentmondásba kerül az anyai gyengédséggel, amely a nő-hősnő szerepkörrel azonosítja, ám e két funkció összeegyeztethetetlen, és a dráma világosan bizonyítja, hogy csak az egyik kárára lehet a másikhoz hű.

A negyedik típus a hősnő, a kulcsfigura, mivel a dráma metszéspontjában van. Noha ő a legfontosabb szereplő, az ő viselkedése a legpasszívabb, mert a családi vagy politikai érdekek játékfigurájaként, egy olyan világban kényszerül élni, ahol a nők mozgástere igen behatárolt. A hős szerelmének tárgya, a zsarnok trófeája, a csábító élvezeti forrása, az ítélező felbecsülhetetlen kincse. A hős női megfelelője, mert ugyanazok az erők hajtják: a vágy, a szabadág és a legitimitás. Ugyanakkor nagy különbség kettejük között, hogy míg a hős természetétől fogva lázadó, és provokálja a konfliktust, a hősnő sohasem kezdeményez, és lázadásának egyetlen kiútja az önfeláldozás.<sup>82</sup>

Női szereplő a hősnő mellett más típusokat is megtestesíthet, így lehet zsarnok, rivális, és ítélező is. Ezen kívül egy operán belül ugyanaz a szereplő több típusba is sorolható: Luna grófja *A Trubadúr*ban mindenek előtt rivális, de az általa gyakorolt politikai hatalom miatt a zsarnokhoz is közel áll, Azucénával szemben, pedig ítélező

---

<sup>81</sup> l.m. 75.

<sup>82</sup> l.m. 76.

funkciót lát el: amikor a cigányasszonyt máglyára ítéli, testvére és apja emléke, a családi becsület öreként lép fel. A hős gyakran ítélkező is, mint Manrico, amikor féltékenységtől vakon ítélkezik Leonora felett egészen addig, amíg a félreértésre és a hősnő ártatlanságára fény nem derül. Erre kétszer kerül sor az opera folyamán: az első felvonásban, amikor Manrico a gróf karjaiban találja a leányt, és a negyedik felvonásban, amikor azt hiszi, Leonora megcsalta szerelmüket.

A szereplő drámai jelentőségének megértése szempontjából kulcsfontosságú a hangregiszter. A XIX. században a hősnő szoprán, a hős tenor, az ellenség, pedig bariton vagy basszus.<sup>83</sup> A férfiak esetében a magasabb regiszterek a fiatalság, a tisztaság, a lojalitás és az érzelmesség érzetét keltik, a középső regiszterbe sorolható hangtípusok az érettség, erő, erőszak és kegyetlenség fogalmaival rokoníthatók, míg a mély basszus a törvény erejét képviseli. A női hangoknál a magas hangfekvés a tisztaság, érzelmesség és virtuozitás tulajdonságai kapcsolódnak, a mély hangok, pedig az érzékenység, ambíció és álnokság szféráját aktivizálják. Mindenekelőtt a morális viselkedés határozza meg, hogy melyik regisztert választja a zeneszerző az adott szereplőre, és csak másodlagos az életkor paramétere.<sup>84</sup>

A regiszterek közül a bariton az egyik legérdekesebb színfolt, félúton található a tenor és a basszus között: ismeri a szenvedély tüzeit, és a törvényekhez is hűnek kell maradnia. Kivételesen problematikus figurákat takar. Érdemes megemlíteni, hogy Verdi gyakran a magasabb regiszter felé közelítette létrehozva egy speciális alregisztert: a Verdi-féle baritont. (*baritono verdiano*).

A francia színház hatására Verdi négyről ötre növeli a főszereplők számát. Ez láthatjuk többek között *A Trubadúrban* is. Korábban az énekes hanganyaga és

---

<sup>83</sup> A XVIII. században a hagyományos felosztás a következőképpen alakult: hősnő – szoprán, hős – kasztrált vagy kontraalt, ellenség – tenor. A XIX. század első harmadára megszilárdul a szoprán – tenor – bariton vagy basszus felosztás.

<sup>84</sup> Vö, de Van, 81.



dramaturgiai jelentősége között párhuzamos kapcsolat állt fenn, ám az 1850-es évektől világosan látszik, hogy Verdi egy-egy mellékszereplőnek is nagy zenei anyagot kíván adni: *A Trubadúrban* Ferrando, az *Álarcosbálban* Oscar, a *Végzet hatalmában* Preziosilla és Melitone kapnak jelentős énekanyagot, fontosabb dramaturgiai szerepkör nélkül.<sup>85</sup> Ez az újítás a teatralitás növelése és az előadás változatossága szempontjából nyer értelmet.

A Verdi szövegkönyvekben a szereplők szociális hálójának alapja mindig a család, amely faji vagy társadalmi besorolástól függetlenül mindig győz – így például a *Trubadúrban*, a *Luisa Millerben* vagy az *Aidában*. «Era già figlio prima di amarti, - Non può frenarmi il tuo martir, - Madre infelice, corro a salvarti, - O teco almeno corro a morir!»<sup>86</sup> kiáltja Manrico Leonorának, kifejezve, hogy minden más kötelék csak ez után következhet. A librettók olyan szerelmi történetet vázolnak fel, amely csak akkor érhet boldog véget, ha a két - az érzelmi és a családi - szférában is elismerik. Ha ez nem történik meg, a történet tragédiába torkollik. A szövegkönyv mindig károsulás és bosszú sorozatainak összefonódása, amely minden esetben az apai, a hitvesi, vagy a testvéri becsület megsértésével kezdődik. Ez adja meg a kezdő lökést, amely felvonásokon keresztül mozgatja Carlo di Vargast, hogy Alvaro nyomára bukkanjon, Rigolettót, hogy felépítse saját boomerang-csapdáját, Luisát és Leonorát, hogy mérget iganak.<sup>87</sup>

A hazafias, lázongó téma, mint tudjuk, igen gyakori visszatérő motívum Verdi operáiban. A *Nabucco* (1842) és a *Lombárdok* (1843) nemcsak az olasz opera berkeiben garantálta számára a hatalmas sikert, hanem minden hazafi szemében nemzeti hőssé avatta, mert zenéjében el merte mondani mindazt, amit a leigázott

Manrico  
Officiale  
il vespale  
kötelmu

<sup>85</sup> l.m. 82-84.

<sup>86</sup> Gerardi, Ettore, (szerk.) *Giuseppe Verdi, Celeste Aida... I testi delle opere: Aida – Trovatore – Ballo in maschera – Forza del destino*, Roma, Napoleone, 1981, 56.

<sup>87</sup> Vö, Lavagetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 123.

Itáliában nem volt szabad. A családi konfliktusok politikai színezetet kapnak, amely nyilvánvaló a közönség számára még akkor is, ha nincs kimondva. Egy tenor igénye az igaz szerelem iránt egy egész nép szabadság iránti vágyát testesíti meg. A politikai konfliktusok, ugyanis mélyebb nyomot hagynak az operalátogatóban, ha konkrét családi környezetbe ágyazódnak.<sup>88</sup> Az opera hatásköre így kiszélesedik, nemcsak szórakozást nyújt a közönségnek, de válaszol annak társadalmi-politikai igényeire is. Verdi az *Attilától* (1846) kezdve már nem színházak, hanem zenei kiadók felkérésére ír, amelyek igen gyorsan észlelték, hogy a közönség hazafias témák iránti érdeklődése miatt Verdi igen csak sikergyánús.<sup>89</sup>

Operái az elnyomók, leigázók elleni lázadó vágyat fejezik ki, az események, pedig általában mindig a modern Európába, az államok kialakulásának időszakába vezetnek a nézőt. Verdinél azonban nemcsak a szövegkönyv tükrözi a forradalmi hangulatot, hanem a zenei megoldások is hatékonyan fejezik ki a lázadás vágyát: mindig találunk egy tenort vagy baritont, aki a politikai hang szerepét vállalja fel. Így a szereplők megtartják szoros kapcsolatukat a jelennel, az 1800-as évek olasz valóságával. A ritmus, a dallam, a drámai felépítés mind hozzájárulnak a forradalmi színezet kialakításához. Természetesen Verdinek a történelmi idő eszközéhez kell folyamodnia, olyan kort kell megjelenítenie, amely a jelentől és az aktuális problémáktól látszólag távol áll. Ez azért szükséges, mert így a cenzúra nem találhat kifogásolnivalót az operákban.

Az akkori Itáliától távoli hely vagy idő tehát egyfajta védekezés, amelynek eszközével már Verdi előtt is igen sokan éltek, ám nála talán még lényegesebb, hisz sokszor meggyűlik a baja a hatalom képviselőivel. Operáiban a közös hazafias elemek

---

<sup>88</sup> Vö, de Van, 84.

<sup>89</sup> Ne felejtsük el, hogy Verdi neve abban az időben szimbólummá vált. Neve egyszerre fémjelezte a zseniális operamuzsikát, valamint az osztrák elnyomás elleni hazafias küzdelmet. Neve az egységes és független Itáliát szimbolizáló «Vittorio Emanuele Re d'Italia» (Viktor Emánuel Olaszország Királya) szavak első betűjének (V.E.R.D.I.) egybeolvasása.

a következők: operái erőteljesen harcra, cselekvésre, lázadásra buzdítanak a haza becsületének védelme érdekében; mindig feltűnik egy összetartó csoport, amely fellép az ellenséggel szemben; a kórus funkciója kibővül, és a kollektív összetartás fontosságát hangsúlyozza.

A hazafias téma számos példájára bukkanhatunk a zeneszerző munkásságában, így például a *Nabucco* rabszolgakórusa, amelyben a zsidók elveszett hazájukról énekelnek, az *Ernani* spanyol összeesküvői, akik V Károly ellen harcolnak, a franciák a *Jeanne d'Arc*-ban, akik az angol elnyomókra törnek, vagy a *Macbeth*-ben Malcolm és Macduff, akik Macbeth ellen ragadnak fegyvert.<sup>90</sup> A hazafias utalások a zenei, dramaturgiai és szöveggönyvi fordulatoknak köszönhetően igen rapszodikusává válnak; nem csupán az egyes szereplők szavakban kifejezett lázadási vágya érzékelhető ugyanis, hanem mind a drámai szerkesztés, mind a ritmus és a melódia, valamint az opera-együttesek is hozzájárulnak az igazi harci dalok megkomponálásához.

A  
legnagyobb  
esete  
Sicíliai  
végezte

A *Rigolettó-Trubadúr-Traviata* trilógiával, azonban – a *Risorgimento*-t közvetlenül megelőző időszakban - Verdi új alkotási szakaszba lép. Politikai témák csak az ezt követő időszakban számottevőek. *A végzet hatalmában* (1862) - a *Risorgimento* győzelme után – már ezt hallhatjuk: «Già fuggono i tedeschi ...I nostri han vinto! Viva l'Italia! ...È nostra la vittoria!» A későbbi operákban (*Aida* 1871, *Simon Boccanegra* 1881) ugyan ismét visszatért a politikai jelleg, ám a haza fogalma jórészt elveszíti korai, Verdi-operákra jellemző epikus természetét.<sup>91</sup>

A trilógia három művében azonban, nem jelenik meg olyan hangsúlyozottan a politikai tartalom, mint az eddigi vagy az ezt követő operákban. Ennek egyik és bizonyára igen számottevő oka az lehet, hogy a '48 utáni forradalmi hangulatú

<sup>90</sup> Sorba, Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, 190-198.

<sup>91</sup> I.m. 209.

Európában és főleg az egyesülés előtt álló államokban a cenzúra sokkal keményebben lépett fel a hazafias hangulatot árasztó darabokkal szemben. Ventignano herceg, a nápolyi színházak revizora így fogalmaz:

„Manapság ki kell zárni a színházakból az ehhez hasonló témákat... én maximálisan ellenezni fogok minden olyan új darabot, amelyben egyértelmű, vagy akár kevésbé egyértelmű utalások találhatók olyan politikai ügyekre, amelyekről a színházban jobb mindörökké hallgatni.”<sup>92</sup>

Ezt az állásfoglalást tükrözi az az 1849. december 10-én kiadott minisztériumi rendelet is, amely megszilárdította a cenzúra álláspontját. A hatóságok sorra zárták be az olasz színházakat: megrémültek megnövekedett hatalmától és ráébredtek, hogy a színházak már nem csak a közönség kulturális érdeklődését követik, hanem minden hazafias célzásnak táptalajul szolgálnak, és alkalmat adnak politikai nézetek kinyilvánítására.

Így tehát, bár többé-kevésbé rejtve a trilógia is tartalmaz politikai utalásokat - a *Rigolettó*t például politikai és morális mondanivalója miatt abban az időben teljesen betiltották, és máig nem eredeti címén mutatják meg, amely a *Maledizione*, vagyis *Átok* lenne – e közbülső periódusban írt operák a zeneszerző új, korábban nem ismert arcát mutatják be. Verdi jóval nagyobb teret enged a jellemábrázolásoknak, gondoljunk csak Rigoletto újszerű, eredeti alakjára, amely a melodrámatörténetben eddig nem tapasztalt drámai mélységeket ér el, és jelzi a romantika végérvényes térnyerését az olasz színházban. Azucena és Violetta figurái is a zeneszerző egyre kifinomultabb zenei és drámai érzékenységéről tesznek tanúbizonyságot.

### 3. Verdi és Cammarano. A dráma útja a szövegkönyvig

Verdi 1850-ben kérte fel Salvatore Cammaranót. *A trubadúr* librettójának megírására, ám a szöveggönyvíró elhunyt, mielőtt még befejezhette volna művét, így a librettót Cammarano határozott utasításai nyomán Leone Emanuele Bardaréra bízta. Verdi szerepvállalása operáinak megalkotásában nem csupán a zenei kompozíció megírására korlátozódott; hangsúlyoznunk kell aktív részvételét irodalmi szinten, a szöveggönyv megalkotásában is. Mint ahogy már említettem, a zeneszerző a témák megválasztásakor nem egyszer nyúlt vissza olyan irodalmi forrásokhoz, amelyeknek immár klasszikussá vált alakjai Schiller, Shakespeare, Hugo, Byron, vagy esetünkben a spanyol romantikus színház nagy alakjainak keze nyomát őrzik.<sup>93</sup>

Az opera tehát egy, a *Sturm und Drang* hatását tükröző drámából vette az ihletet, éppen ezért zenei körökben gyakran megjegyzik, hogy az operát úgy kell énekelni, ahogy a pezsgőt szokás inni: csakis szárazon, hogy az opera ne legyen túlzottan szentimentális. Verdi megőrzi a spanyol dráma felvonásai előtt megjelölt címeket, ami meglehetősen rendhagyó akár a zeneszerző életművében, akár az olasz opera történetében. Már a címek is jelzik, hogy a dráma, és következésképpen a librettó is eléggé szerteágazó, széttöredezett, az egyes felvonások különálló és zárt egységekbe tömörülnek.

A Verdi – Cammarano páros meg kívánta őrizni a dráma újdonságát a melodramában is, így a lehető legnagyobb szöveghűségre törekedett. A hangsúly nem annyira az eredetiség megtartásán van, hanem azt tükrözi, hogy Verdi egyetértett a spanyol szerző drámai koncepciójával, és ezt semmiképpen sem akarta elveszíteni. Figyelembe kellett venniük azonban azt a tényt, hogy két különböző irodalmi műfajról van szó, mindkettőben fellelhetők olyan sajátosságok, amelyeket nem lehet a másikra erőszakolni. Ezért a szerzők a melodráma színrevitelekor bizonyos

---

<sup>93</sup> A három spanyol vonatkozású melodráma irodalmi forrásai: Alejandro Saavedra, duque de Rivas: *Don Álvaro o La fuerza del sino*; Antonio García Gutiérrez: *El trovador*; Antonio García Gutiérrez: *Simón Bocanegra*

változtatásokra kényszerültek. Mivel a kompozíciót Itáliában adták elő, az egész történetet olyan kontextusba kellett ágyazni, mely az olasz közönségtől nem idegen, olyan problémákat és konfliktusokat kellett bemutatni, amelyet átérez az olykor nagyon is kritikus publikum. Gutiérrez is ezt tartotta szem előtt a dráma megírásakor, ám ő a spanyol közönség igényeinek kielégítésére törekedett.. Ezért, bár első látásra az opera szinte tükörfordítása a drámának, közelebbről megvizsgálva lényeges eltérésekre is bukkanhatunk. A változtatások tehát kétirányúak: az egyik a műfaji sajátosságokból adódik, a másik pedig a két kultúra eltérő hagyományait, ízlésvilágát tükrözi.

Az első szembeötlő különbség a szereplők nevének olaszosítása. Don Manrique így lesz Manrico, doña Leonor de Sesé, pedig Leonora. Don Nuño de Artal, conde de Luna megfelelője egyszerűen csak il conte di Luna, azaz Luna grófja. A gróf szolgálái, Guzmán, Jimeno és Fernando, a melodramában egy szereplőben, Ferrandóban egyesülnek. Don Guillén de Sesé, doña Leonor bátyja eltűnik, doña Jimenának, doña Leonor bizalmasának, pedig megváltozik a neve, így lesz doña Inés. Acucena, a cigányasszony, illetve Ruiz, Manrico bizalmasa megőrzik eredeti nevüket, csupán a kiejtésük lesz olaszosabb. Egy katonából Hírnök lesz, az Öreg cigány, pedig a szövegkönyvíró találmánya. Ezen kívül *Gutiérrez* néma szereplői, a katonák, a papok, az apácák is szóhoz jutnak: ők lesznek a kórus tagjai, azaz a gróf szolgálái és katonái, Manrico hívei, Leonora társnői, apácák, örök, cigányok, rabok.

Cammarano, tehát lecsökkentette a főszereplők számát tizenkettőről kilencre: hiányzik Guzmán, Jimeno és don Guillén de Sesé alakja; néhány nevet megváltoztatott, másokat, pedig egybeolvasztott. Ez az egyszerűsítés az opera műfaji sajátosságaiból ered. Mivel zenét és szót ötvöző, kevert műfaj, ez utóbbinak időnként engedményeket kell tennie, hogy a zenei alkotás is kiteljesedhessen. Ha az operában

megmaradt volna a sok szereplő, nehézkessé tette volna a zenét, és nehezebben követhetővé a színdarabot.

Az öt részt, vagyis az öt napot a szövegkönyvíró négyre csökkenti, melyek mindegyikét még további két, közel azonos időtartamú képre oszthatunk. A felvonások között szimmetria figyelhető meg: az első és a harmadik rövidebb, a második és a negyedik hosszabb. A képek között is jól strukturált kapcsolatot fedezhetünk fel: az első képek jóval organikusabbak, látványosabbak, a második képek, pedig visszafogják a lüktetést, kis lírai pihenőt jelentenek, mindig magukban hordozzák, azonban a türelmetlen várakozás jegyeit. *Verdi belcantista* elődeinél sokkal tudatosabb kritikai érzékkel merít a *Mozart*-operák strukturáltságából – az opera követi a *Don Giovanni* szerkezeti felépítését –, így változtatásai egy bizonyos rendszer mentén világosan követhetők.<sup>94</sup>

Gutiérrezhez drámájához hasonlóan az opera négy részre tagolható. A spanyol drámaíró a *jornada* (nap) szót használja a részek megjelölésére. A napokra tagolással a korabeli francia drámahagyományra támaszkodott, így Victor Hugóra, akinél választ kaphatunk arra is, hogy miért kerüli a felvonás fogalmát: távolodni kíván a klasszikus arisztotelészi hely és idő egységétől. Így tehát Verdi *Trubadúrja* spanyol eredetijén, az *El trovadoron*, keresztül részese lesz a francia romantikus dráma tendenciájának, amelyet Cammarano már ezt megelőzően is követett. A *trubadúr* részeit gyakran igen jelentős időbeli ugrások választják el egymástól, de a hely egységéről sem lehet beszélni. Az egyes részekben belül viszont a zeneszerző és a librettista megőrizte az idő egységét.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Baldini, Antonio, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 239.  
<sup>95</sup> Vö, Osthoff, 60-61.

A részek többé-kevésbé megőrizték az eredeti spanyol dráma címeit: 1. A párbaj, 2. A cigányasszony, 3. A cigányasszony fia, 4. A kivégzés.<sup>96</sup> Ezek a címek a laza szerkezettel együttesen az ilyen fajta zenés vagy irodalmi drámákat a regényhez közelítik. Különösen egyértelművé talán *A trubadúr* elején válik ez. Hiszen ez a kezdet egyáltalán nem drámai, pusztán a környezetet jeleníti meg: katonák és cselédek őgyelegnek egy spanyol palota udvarán a XV. század elején. *A trubadúr* kezdő képe a közvetlenül utána következő zenével összehasonlítva mellékesnek tűnik, mint sok esetben egy regény kezdete.<sup>97</sup>

A helyszíneket tekintve minimális a változtatás, mégis találkozhatunk néhány eltéréssel: egyrészt a spanyol dráma első felvonása Leonor szobájában játszódik, míg az opera a zaragózi Alfajería kastély előcsarnokába kalauzol minket; másrészt *Gutiérrez* művében a harmadik nap történései Azucena kunyhójában játszódnak, ám az opera ennek megfelelő második felvonása egy vizcayai cigánytáborból idéz. A helyszín megváltoztatásának oka a kunyhónál jóval nagyobb teret igénylő kórus. Az opera sok helyen ad szerepet a kórusnak, amely a nyolc képből hatban jelen van, de e két helyszínt kivéve az összes többi spanyol helység tökéletesen megfelel az operának is.

A főszereplők száma ugyan lecsökken, de a kórus megjelenésével összességében sokkal több szereplő kerül a színpadra. A némaszereplők esetében az opera sokkal népesebb társaságot sorakoztat fel. Az irodalmi dráma nem engedhet meg magának sok felesleges szereplőt, mert nem tudja őket funkcióval ellátni, vagy ha igen, akkor túl komplikálttá válik a cselekmény. Verdi, azonban szerephez juttatja őket a zene segítségével: a dialógusokban a kórus jelenléte szinte elengedhetetlen

---

<sup>96</sup> A részek címe a spanyol drámában illetve az olasz melodrámban: 1. nap: El duelo - 1. rész: Il duelo; 2. nap: El convento; 3. nap: La gitana - 2. rész: La gitana; 4. nap: La revelación - 3. rész: Il figlio della zingara; 5. nap: El suplicio - 4. rész: Il supplizio

<sup>97</sup> Vö, Osthoff, 61-62.



lesz, tájékoztat a színpadon kívül lezajló eseményekről, ezen kívül látványos, dinamikus hatást kölcsönöz zenének és színpadi rendezésnek egyaránt.

Verdi korai korszakában – a *Nabucco*, a *Lombardok* és az *Ernani* esetében - a kórus mindig stabil pont a jelenetszerkesztésben: a cselekmény lelassul, a kórus emocionális erejének és látványosságának hatására kollektív énekével fel tudja szabadítani az operát a cselekményszál monotonitásának béklyói alól. Bár a zeneszerző levelezése azt bizonyítja, hogy Verdire a kezdetektől hatással volt a zenedráma alkotói elve, és ennek a megvalósításán munkálkodott, a korai operákban még nem sikerült maradéktalanul a gyakorlatba ültetni: ebben a korszakban a drámai ábrázolás alárendelt szerepet kap a zenéhez képest. Mire azonban, a *Don Carlo*shoz és a *Simon Boccanegrá*hoz érünk, Verdi művészete hatalmas változásokon megy keresztül. A tömegjelenetek nem szüneteltetik a drámai eseményeket, hanem hatalmas dramaturgiai jelentőséggel bírnak, és kulcsfontosságú szerepet töltenek be a dráma belső kohéziójának megtartásában.

Az érett Verdi jóval távolabb áll a konvencióktól és az elfogadott szabályoktól. Egyre fontosabbá válik a drámai erő, és ebből a szempontból hangsúlyozza a cselekmény jelentőségét, kiemeli a koncertáriák és az operaáriák között meghúzódó lényeges különbséget: utóbbi esetében egy hajszálvékony arany szál köti össze a különböző részeket, a részek közül, pedig egyik sem lehet túlzottan hangsúlyos, különben az a többi kárára válik. A *Rigolettó*ból, *A trubadúr*ból és *Traviatá*ból álló trilógia e fejlődési út közbülső állomásának tekinthető.

Hogy Verdi figyelme a spanyol drámára irányult, az valószínűleg Giuseppina Strepponinak köszönhető, aki a zeneszerző figyelmébe ajánlotta a hispán újdonságot. 1951 januárjában már ajánlatot is tesz Camarranónak a drámával kapcsolatban:

„[...] Az általam választott és javasolt téma Gutiérrez spanyol drámája, *A trubadúr*. Szerintem nagyon szép, fantáziadús, hatásos helyzetekkel. Két női alakot szeretnék: a főszerep Azucena

egyszerű karakterét illeti, az opera címe is ez lenne. A másik női szereplőé lenne a második főszerep. [...]<sup>98</sup>

A további zenedramaturgiai elemzés szempontjából ez a megállapítás kulcsfontosságú, hiszen a librettó vizsgálata során nem egyértelmű, kié a főszerep, a szövegkönyv szerint akár Manrico is lehetne. A zenei elemzés azonban igazolja Verdi eredeti koncepcióját: a főszereplő valóban Azucena, ám Leonora sem mellékes; ezt az opera hangnemstruktúrája és visszatérő motívumrendszere igazolja. Zenei értelemben Leonora éppen olyan jelentékeny szereplő, mint a cigányasszony. A szövegkönyv izolált irodalmi elemzése tehát hamis eredményekre vezethet.

Az opera zenei felépítését tekintve igen rendszerezett, jól strukturált, követi a Bellini és Donizetti féle *belcantista* modellt. A *belcanto*-opera tulajdonképpen a *Trubadúr*ban éri el csúcspontját, amely Verdi utolsó, e hagyományos stílusban írt operája. A XIX. században átalakul a *recitativo* – a cselekmény fonalát előre vivő párbeszéd rész - és *ária* – az előadói és énektechnikai tekintetben magas művészi igényt kielégítő, egy-egy szereplő érzelmeit, benyomásait, reflexióit kifejező lírai rész - váltakozásából álló opera. A szereplők az *áriában* érik el a legnagyobb drámai-pszichológiai mélységeket. Az olasz melodráma hagyományai szerint a *recitativo* és az *ária* szigorúan elkülönül egymástól.

Ezt a szabályt Verdi, sőt már Mozart és a vígoperai hagyomány is felrúgja a dramaturgiai igényeknek jobban megfelelő jelenet és *áriakifejlesztés* eszközével.<sup>99</sup> Az *ária* fogalma jelenetté bővül, amelyben *recitativo* és *cantabile* részek váltakoznak. A *belcantista ária* tehát *recitativóból*, *cavatínából* – szóló hangszerrel kísért *cantabile*, lírai rész – egy rövid jelenetből, amely általában *recitativo* formájú duett, és végül egy

---

<sup>98</sup> Mossa, Carlo Matteo (szerk), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, 180. Verdi 1951. januárjában írt levele Cammaranónak (A fordításban nem őriztem meg az eredeti szövegben található helyesírási hibákat.)

<sup>99</sup> Till Géza, *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985, 500.

*cabalettából* vagy *strettából* áll, amelyek gyors befejező részek, és *allegro* tempóban zárják az egységet.<sup>100</sup>

Verdi zenei újítása a nagy olasz elődökhöz képest éppen operái rendszerezettségében rejlik. A XVIII. században a melodramát lírai, énekelhető részekből álló sorozatokként értelmezték, amelyben a *recitativo* részek teremtik meg az *áriák* közötti kapcsolatot. Az *aria* tehát a cselekményt pihentető lírai szünetként szolgált, a *recitativo* pedig tisztán a cselekmény elbeszélésére irányult. Rossini már foglalkozik a *recitativo* problémájával, de a párbeszédész rész nála még nem különösebben kifejező. Ezen kívül szereplői is jóval sematikusabbak, mint a későbbi Verdi-figurák. Rossini *recitativói* időnként túl hosszúvá sikerültek, így nem képezik az opera organikus részét. Bellininél már bizonyos fokú fejlődés tapasztalható: a *Normában* már egyes *recitativo*-részek az opera egybetartozó, organikus részét képezik. Donizettinél még nagyobb fejlődést tapasztalunk; azt is mondhatnánk, hogy Verdi közvetlen előde, mert nála már újfajta érzékenység jelenik meg, amely a szereplők személyiségét helyezi a középpontba.<sup>101</sup>

Láthatjuk tehát, hogy Verdi zenei fejlődése szempontjából elengedhetetlen az operahagyomány, és azon belül a Mozart muzsika. A formalista P. Kivy szerint a Mozart-opera bár megőrizte a szigorú «zárt forma» szerkesztést, ugyanakkor elfogadható szinten tartotta a drámai-erotív valóságosság klasszikus követelményét, hiszen a szonátaformát sikerrel egyeztetette a korszak drámai felfogásával, ezzel korában új egyensúlyt teremtett szó és zene konfliktusos kapcsolatában. Az évszázados probléma éppen abban gyökerezik, hogy a zene ismétlődő jellegű, míg a fiktív narratíva folyamatos. A zenének az ismétlés ad belső szerkezetet, gondoljunk csak a szonátaforma századokon átívelő sikerére, vagy a *da capo* áriák ABA

<sup>100</sup> Lásd részletesen: Brochhaus Riemann, *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983.

<sup>101</sup> Pinagli, Palmiro, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967. 37-39.

ismétlődő szerkezetére. A fiktív narratíva azonban nem ismétlődő és nem ciklikus, hanem lineáris és egyirányú. Ebből az ellentétből ered az opera legjelentősebb esztétikai problémája, vagyis a szöveg zenéhez illesztése: az ismétlésekkel kiteljesedő, tiszta zenei forma és a jellegénél fogva nem ismétlődő, egyirányú, fiktív dráma összeegyeztetése.

Az opera születésének hajnalán a kezdeti kísérletek a két műfaj összekovácsolására azzal végződtek, hogy a mű, bár az emberi beszédhez idomult, elvesztette zenei lényegét, a «zárt formát», azokat a szükségszerű ismétléseket, amelyek a zenei élményt biztosítják. A zenei rész elfojtásával, a «hangjegyeken folyó párbeszéd» vált meghatározóvá, amely azonban nem tudta, és nem tudja ma sem ugyanazt a zenei kifejezést biztosítani, amelyre az abszolút zene képes. A Händel által oly nagy sikerrel alkalmazott *da capo ária* vagy a mozarti *concertato* problémája abban rejlik, hogy a drámában a szereplők nem ABA formában fejezik ki az érzéseiket. A való életben pedig, a benyomás, az *emotio* nem statikus, mint e zenei darabokban, hanem hirtelen tör a felszínre.<sup>102</sup>

Kivy tanulmánya szerint az esztétikai probléma feloldására két irányban történtek kísérletek: az egyik a Händel-Mozart vonal - a szerző ide sorolja a későbbiekben Verdit is - a másik a Gluck-Wagner tengely.<sup>103</sup> Előbbi megőrzi a «zárt formát», utóbbi az egységes «zenedramára» törekszik, amelyet a bonyolult *leitmotif*-rendszer tesz lehetővé. A zeneesztétikai párhuzam a händeli és mozarti opera valamint a glucki és wangeri megoldások között figyelemreméltó, azonban Verdi helye meglehetősen elnagyolt. Az olasz zeneszerző zenei fejlődése, különösen az elmúlt húsz év kutatási anyagának az ismeretében, azt bizonyítja, hogy Verdi tudatosan az egységes zenei dráma létrehozására törekedett már életpályája kezdetén is, operái

<sup>102</sup> Zene és szó esztétikai problémájának részletes kifejtését vö, Kivy, Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Bertinotto, Alessandro (szerk), Torino, Einaudi, 2007. 199-212.

<sup>103</sup> Uo.

tükrözik azt a folyamatos útkeresést, amelyben az évszázados problémára kereste a válasz. Nem maradtak fenn zeneesztétikai írások Verdi sajátos zenei felfogásáról, ám zenéje, és levelezése nem hagy kétséget a felől, hogy Verdi mindig a drámát helyezte előtérbe minden más aspektussal szemben. Csupán az eszközök mások: míg Wagner a Glucki hagyomány zenekari apparátusából építkezik, addig Verdi a mozarti áriakifejlesztéssel. A végeredmény azonban zeneesztétikai értelemben hasonló.

*A Trubadúr* e fejlődési út közbülső állomása, kísérletező fázis, ahol már láthatjuk azoknak a zenei megoldásoknak a csíráját, amelyek a zene drámai egységességét garantálják, ugyanakkor még erősen táplálkozik a Mozart, Bellini és Donizetti által lefektetett *belcantista* operahagyomány zárt szerkesztési elvéből. Ez nem csak az opera szerkezeti felépítéséből, hanem az éneklésre szánt részek minőségéből és mennyiségéből is leszűrhető: hallatlan zenei bravúrt igényel az összes, főszerepet játszó énekestől. Ugyanakkor nincsenek úgynevezett csúnya hangok – kiáltások vagy zeneileg artikulátlan hangok – még az opera drámai szempontból legsúlyosabb pillanataiban sem, például Leonora halálakor: a hösnő szépen megformált hangon énekel, a zene ugyan érzékelteti a haláltusát, de a hösnő énekhangja ugyanolyan szépen csengő, mint korábban, nem érezni a testi meghatározottságból eredő el-elcsukló tendenciát, míg az érett művészi korszakban írt *Otello* vagy *Don Carlos* esetében már igen gyakran találkozunk artikulátlan hangokkal. Igen fontos *belcantista* jellemvonás továbbá a *cantilena*, vagyis az egyes szereplők jellegzetes, közvetlenül vagy ellenponttal kísért zenei anyaga. Leszögezhetjük, tehát, hogy Mozart, Bellini és Donizetti nélkül nincs Verdi sem, ám az elődökkel ellentétben zeneszerzőnk óriási újítással él: jóval többet foglalkozik a szereplő belső lelki világának mélyreható ábrázolásával, és a különböző

zenedramaturgiai és narratológiai eszközök használatával, jóval nagyobb drámai hatást ért el. Verdi maga fejt ki:

„[...] amikor valami szabálytalanságot követek el azért van, mert a szabály nem elégíti ki azt, amit akarok, és mert nem hiszem, hogy minden eddig alkalmazott szabály megfelelő lenne.”<sup>104</sup>

Már az *Ernaniban* is felfedezhetjük Verdi újító szándékát: az énekelhető részeket, vagyis az *áriákat* nem kell szükségszerűen a cselekményt szüneteltető, lírai részeknek tekinteni. A zeneszerző arra törekedett, hogy harmonikus egészet hozzon létre, amelyben az egyes részek nem választhatók külön. Verdi nem kívánja fárasztani a közönséget, sikeres operákat akar színpadra vinni, ezért fontos, hogy a közönség ízlése és az új művészi igények egybeessenek. Ez az oka annak, hogy a rövidség és a tömörség megoldásait keresi. Mind a *recitativót*, mind az *áriát* a cselekmény organikus részének tekinti, így fontosnak tartja, hogy egyrészt a *recitativo* is tartalmazzon olyan elemeket, amelyek a szereplők lelkiállapotára vonatkoznak, másrészt az *áriában* is találjunk a színpadi cselekményre való utalásokat. Így a *recitativo*-rész sokkal kifejezőbb lesz, felkelti az érdeklődést, az *ária*, pedig nem szakad el a cselekmény fonalától.<sup>105</sup> A *trubadúr* esetében is észrevehetjük, hogy Verdi a jellemábrázolásra és a szituációkra összpontosít, mindent ezek alá rendel, mert nem akarja a harmonikus egységet megbontani.

A szövegkönyv átdolgozásakor a zeneszerző figyelme a szereplő lelki ábrázolásának egységességére irányul; nem a mély lelki ábrázolás érdekli, hiszen ez a zene feladata, hanem a figura egysége, egy bizonyos szociális szereppel való azonosulása. Ezért méltatlankodik oly hevesen, amikor a cenzúra a *Traviata* Violetájában «tisztá és ártatlan» leányt kíván látni, mert, ahogy azt Luccardihoz

---

<sup>104</sup> Vö, Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 16. Verdi Filippo Filippihez írt, 1869. március 4-i keltezésű levele.

<sup>105</sup> Vö, Pinagli, 39-41.

címzett levelében írta, „a szajha mindig szajha marad”.<sup>106</sup> A librettistának szigorú kódrendszer szabályainak kell engedelmeskednie, ahol a színházi hagyomány, a zeneszerző, az énekesek tehetségének határai szabják meg mozgásterét. Minden pillanatban emlékeznie kell arra, hogy:

„egy túl hosszú recitativo, mondat vagy mondás lehet szép egy könyvben vagy egy szavalt drámában, ám mosolyra fakaszt az énekelt drámában”.<sup>107</sup>

A romantikus szövegkönyvíró sohasem szabadul a Maestro által megkívánt kötelmekről. Felice Romani így fogalmaz a *La Perseveranza* újság 1847 október 16-i számában:

„A maestro mindig szekírozza, kínozza és gyötri a költőt, sohasem elégedett; amikor a librettó már befejezettnek tűnik, az egészet újra kell írni, mert a zeneszerzőnek nem csak több vagy kevesebb verssorra van szüksége, hanem ezek egyáltalán nem illeszkednek a helyzetekhez, és a karaktereket, esetleg a történelmi kontextust is szeretné megváltoztatni. Az is megtörténhet aztán, hogy a maestro más költőket is felkér, hogy kiigazítsanak, hozzátegyenek, átgyúrjanak, változtassanak, és így egy eredetileg talán jól megírt lírai költemény, abszurdításokkal és hibákkal teli Harlekin köntösbe öltözik.”<sup>108</sup>

Egy korábbi, a *Gazzetta Piemontese*-ben megjelent cinikus megjegyzésével, pedig így jellemzi a szövegkönyvíró munkáját:

„Mit ér a megterhelt cselekményszöveg, az úgynevezett kiforgatott és valószínűtlen helyzetek, az agyonrágott és közhelyekkel teli dialógus? Csak a teatralitás a lényeg, ennyi elég. Hogy árthat, ha a verssorok nélkülöznek minden eleganciát és jó ízlést, hogy a gondolatok alantasak vagy dagályosak? Haszontalan minden tanulás és minden gondos munka, mert senki sem hallja.”<sup>109</sup>

Jól tükrözi a szövegkönyvíró és a Maestro közötti olykor feszültségektől mentes kapcsolatot Cammarano Verdihez címzett levele a *Luisa Miller* átdolgozásakor:

„[...] kétségkívül az a véleményem, mivel két szerzőről van szó, fontos, hogy ezek egymásra találjanak, és hogy amennyiben a Költészet nem a Zene szolgálja, úgy nem lehet zsarnoka sem. Mivel erről mélyen meg vagyok győződve, mindig ennek megfelelően viselkedtem, és mindig kikértem a velem együttműködő zeneszerzők véleményét a témában.”<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Vö. Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 17. Verdi Vincenzo Luccardihoz címzett 1853-ban írt levele.

<sup>107</sup> Uo, Verdi Salvatore Cammaranóhoz írt levele 1848 november 23-án.

<sup>108</sup> I.m. 62. Felice Romani a *La Perseveranza* 1847 október 16-i számában.

<sup>109</sup> I.m. 62. Felice Romani a *Gazzetta Piemontese* 1843 február 11-i számában.

<sup>110</sup> Vö. Abbiati, 20. Cammarano Verdihez címzett, 1849. június 11-i keltezésű levele.

Verdi a konfliktusos viszonyt igen rugalmasan és bölcsen kezeli, hajlik az egyezkedésre, annál is inkább mert Cammarano valóban az egyik legszakavatottabb szövegkönyvíró, akivel a zeneszerző valaha együtt dolgozott, ám nézeteiből nem enged. Ahogy a továbbiakban látni fogjuk, Verdi Cammaranótól is sok helyen változtatást követel meg, ám mindig fontosnak tartja hangsúlyozni nagyrabecsülését a librettista iránt:

„[...]A többit Önre bízom. Ha van egy Cammaranónk, az eredmény csak jó lehet.”<sup>111</sup>

A zeneszerző Cammarano iránt tanúsított megbecsülése abból is kitűnik, hogy miután az az érzése, hogy a szövegkönyvíró nem rokonszenvezik a témával, az átdolgozás során többször felajánlja, hogy változtassák meg a forrást. Ugyanakkor Cammarano sem szabadulhat a folytonos sürgetéstől, még halálos ágyán sem. Miután hosszú idő után sem kap választ a *Trubadúr* témájának a felvetésére, 1951 márciusában Verdi a következő levelet írja a librettistának:

„Nem tudom, mit gondoljak az Ön mély hallgatásáról, hogy még arról sem értesített, megkapta-e a *Trubadúr* általam küldött fordítását. Tükön ülök! Befejeztem az operát Velencében, és már el kellett volna kezdenem a másikat. Magába helyezve bizodalmam, nem készültem más librettókkal, és most hiányát érzem.

Bocsásson meg, de ki kell mondjam, Önnek nincs igaza. Ha nem képes rá, értesítenie kellett volna. Jól tudja, hogy az iratok már jó ideje megvannak, és az impresszáriók nem tűrnek késedelmet. Válaszoljon postafordultával, és mondja meg pontosan, ha máshoz kell forduljak, vagy jelezze, hogy mikor lesz kész a librettó, mikor küldi a programot, és hogy mikor kezd híreket küldeni.

Sietve búcsúzom. [...]”<sup>112</sup>

Végül Cammarano 1951. április elejére készíti el *A Trubadúr* programját. Amikor pedig Verdi a kiigazítások után jóváhagyja a programot a librettista korábbi gyakorlatát követve, részletekben küldi a szövegkönyvet, ahogy az egyes részek elkészültek. A küldemények egy-két papírlapra kis betűkkel írt kéziratok, amelyeket kísérlével és boríték nélkül adott fel Nápolyban, és több hetes késés után érkeztek Bussetóba. A levelezést tovább nehezítette, hogy egy-egy levél bizony elveszett a

<sup>111</sup>

Vö, Mossa, 189. Verdi Cammaranónak címzett, Busseto, 1951. április 4-i keltezésű levele.

<sup>112</sup>

I.m. 181-182.





posta útvésztojében. Az utolsó részt Cammarano nyolc nappal a halála előtt írta. Ez, pedig nem más, mint a harmadik felvonás hatodik jelenetének tenor-áriája «Ah! Si, ben mio, coll'essere» a «Di quella pira» *cabalettával* együtt. Verdi Cammarano haláláról az újságból értesült, és mélyen meg volt rendülve.<sup>113</sup>

Az opera librettóját nagyon sok kritika érte, abszurditással és vontatott, nehézkes cselekményszövással vádolták. Mégis a „zene csodát művel, hatására a salak leülepszik, a valószínűtlen egyszerre emberi igazsággá válik”.<sup>114</sup> Ám ne csak a zenét magasztaljuk fel, ne dobjuk félre oly könnyedén a szövegkönyvet, hiszen meg vannak a maga érdemei: tele van olyan szimmetriákkal, antitézisekkel és fordulatokkal, amelyek nagyobb figyelmet érdemelnek. A hibák, gyengeségek és következtelenségek akkor tűnnek elő, amikor el kívánjuk mesélni a történetet, és szembe találjuk magunkat a hihetetlen és valószínűtlen bonyodalmakkal. Ha azonban nem redukáljuk pusztá narratív funkciókra, a *Trubadúr* kifogástalan szövegkönyv: hagyja magát teljesen lerombolni, hogy drámai struktúrájára a zeneszerző építeni tudjon.

M. Lavaghetto a Verdi szövegkönyvek strukturális elemzésével és egy általános modell felállításával arra a következtetésre jut, hogy a szövegkönyveknek önmagukban nincs autonómiájuk, sem pedig drámai hitelük. A dráma a zene terápias beavatkozása következtében tűnik elő, hogy az önmagában életképtelen formába életet leheljen. Csak és kizárólag ettől a pillanattól kezdve válnak a bábkarakterek valódi, hús-vér szereplőkké. Így a melodramában olyan két egymásra helyezhető szint jelenik meg, amelyek többé-kevésbé szimmetrikusak, ám különböző szerveződésűek:

---

<sup>113</sup> Black, John, *The Italian Romantic Libretto, A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, 142.

<sup>114</sup> Vö, Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 70.

a librettó szintje önmagában életképtelen, így a zenének van alárendelve, ugyanakkor olyan gépezet, amely képes beindítani a zene mechanizmusát.<sup>115</sup>

G. Baldini fogalmazza meg igen frappánsan, hogy *A Trubadúr* tökéletes librettóval rendelkezik, mert a szöveggönyv lehetővé teszi, hogy a szereplők önálló zenei életre keljenek, önmagában nem értelmezhető, meghajlik a zene előtt, és ahogy a zene életre kel általa, a szöveggönyv semmivé foszlik. A szereplők és a cselekmény jellege is kitérő és elkerülő, irodalmi létezésük pusztá játék.<sup>116</sup> Az zenekritikusok megállapítása helytálló, ám enyhén lebecsüli a szöveggönyvíró érdemeit. Helyesebbnek érzem W. Osthoff megállapítását, aki már árnyalja ezt az ítéletet. Úgy véli, hogy *A trubadúr* azért lett a zeneirodalom remekműve, mert egy zseniális zeneszerző fellelkesedett a spanyol drámán, és egy tapasztalt, tehetséges librettista segítségével önmagában megálló zenedramai egységgé formálta.<sup>117</sup> Hangsúlyozni kell tehát az együttműködés erejét: nem csak Verdié az érdem, hiszen Cammarano nélkül az ő zenei génusza sem tudott volna szárnyalni.

Érdekes szimmetriákra bukkanhatunk ugyanis a felvonások között: az első és a harmadik felvonás rövidebb és karcsúbb, mint a második és negyedik, amelyek bonyolult struktúrák felé törnek. A páros felvonások központja az első felvonásokra tevődik – Azucena és Manrico duettjére, valamint a *Miserere*-re. A páratlan felvonások első jelenetei a látványosság szempontjából fontosak, mivel aktívak a kórus megnyilvánulásai. Ugyanakkor e két kórus jelenet kontrasztot képez: míg az első felvonásban az éjszaka sötét színei uralkodnak, egy-egy vakító fényvillanással tűzdelve, és a jelenet központi magját Ferrando *áriája* képezi, addig a harmadik felvonás kórusjelenetében déli napsütéssel, és két, különböző természetű kórusrésszel

<sup>115</sup> Vö, Lavagetto, Mario, „Ipotesi per un analisi strutturale dei libretti verdiani”, 46.

<sup>116</sup> Baldini, Gabriele, *Abitare la battaglia: La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 235.

<sup>117</sup> Vö, Osthoff, 59.

találkozhatunk. Az egyik («Or co'dadi») általános, előkészítő jellegű, a második («Squilli, echeggi la tromba guerriera») nagyobb erejű kórusmegmozdulás, amely az előadás minden szintjét uralja. A második jelenetek mind a négy felvonásban lassítják, szüneteltetik a cselekményt, ugyanakkor türelmetlen várakozástól terhesek.

Az opera mély strukturáltsága a mozarti hagyományt idézi. A felvonások és a jelenetek között matematikai pontossággal kiszámított egyensúly áll fenn, nincsenek nagy ugrások, mint a *Traviatában*, és tökéletes «zárt szám» szerkesztéssel találkozunk: nincsenek csonka áriák *cabaletta* nélkül. G. Baldini szerint a szereplők közül Luna gróf karaktere a hagyományos Bellini- és Donizetti-féle baritont idézi, Leonora két áriájával a mozarti szoprán megtestesítője, Manrico pedig wagneri tenor.<sup>118</sup> Azucena alakjára azonban nehezen találhatunk példát az operatörténetből. Eredeti alakja a rigolettói mély pszichológiai ábrázolás folytatása.

Annak ellenére, hogy a librettót nem Cammarano fejezte be, teljes mértékben az ő tolla nyomát őrzi. A stílusjegyek, a lexikai megoldások, a cselekményt mozgató mechanizmusok, az a módszer, ahogy egy-egy szituáció újra meg újra felkínálja magát a dráma folyamán vagy a «halottnak hitt szereplő» melodramai módszerének makacs használata – amellyel az általa írt Verdi-operák közül az *Alzira*, a *Legnanói csata*, és *A trubadúr* jellemezhető – mind árulkodó jegyek. Baldini szóhasználatával élve «ideális librettó» született, amely annak köszönhető, hogy Verdi ösztönös dramaturgiai tehetsége és Cammarano költői bravúrja folytán a szöveggönyv alkalmassá vált a zenében megvalósuló dráma kifejezésére.<sup>119</sup>

A szöveggönyvíró és a zeneszerző közötti együttműködés és az opera megalkotásának első fontos fázisa a költő által elkészített program. Ezt mutatják be

---

<sup>118</sup> Vö. Baldini, 241-249.

<sup>119</sup> Canessa, Francesco, „Salvatore Cammarano e il «libretto ideale» del Trovatore”, in *Atti del III.º Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 17.

előzetesen a cenzoroknak és az impresszárióknak, akiknek jóvá kell hagyni a tervezetet, valamint a zeneszerző számára is fontos vezérfonal a zene megkomponálása során. A *trubadúr* programja rövidebb, mint azt Cammaranótól megszokhattuk, és nagyon hasonlít a végleges verzióra, bár több elem kísértetiesen emlékeztet Gutiérrez darabjára: hangsúlyosabbak Manrico nemesi ambíciói, akinek a neve az első verzió szerint Alfonso di Manrique. E téma kapcsán Cammarano a második felvonás duettjében Azucena szájába e szavakat adja:

«No, no...vedi, quando mi sei vicino io son lieta... Ma tu sei ambizioso, tu volesti allontanarti dal mio fianco cercando fortuna, grandezza!...»<sup>120</sup>

Ilyen formában ezek a verssorok nem szerepelnek a hivatalos szövegkönyvben.

Újabb különbség, hogy Cammarano első koncepciója szerint Azucena a cigánykórusnak meséli el az életét beárnyékoló borzalmas tragédiát, Manrico nincs jelen a színen, szemben a szövegkönyv duettjével, amikor csak Manrico hallja a történetet. A programban Manrico csak az elbeszélés végére érkezik, amikor is anyja «Io son tua madre [...]» szavait hallja. A kijelentés azonban a szereplőnek önkéntelenül is meglepetést okozna, lévén nem hallotta a korábban elmesélt történetet. Verdi április 9-i leveléből világosan kiderül, a zeneszerző ösztönösen érzi, hogy ezt a problémát el kell kerülni: „Nem szeretném, ha Azucena a cigányoknak mesélne... [...]”. Így a végleges verzióban Manrico végig jelen lesz az elbeszélés alatt. Hősünk, pedig nem a gróffal vívott párbajban sebesül meg, hanem csatában, ahogy Verdi sugalmazta, így bár jelen van a színen Azucena története alatt, még kábult a sebesüléstől, és nem képes minden apró részletre odafigyelni.<sup>121</sup>

A program harmadik felvonásában egyértelműen kiderül, hogy Manrico feleségül kívánja venni Leonorát, a harangszó a menyegzőt hivatott jelezni, ami

---

<sup>120</sup> Vö, Mossa, 185.

<sup>121</sup> Vö, Black, John, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, *Studi Verdiani* 2, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1983, 78-80.

szintén elsikkad a végső verzióban. A házasság kihangsúlyozása jó ötlet, mert így Leonora fedhetetlenségét garantálná, és teljesebb képet adna a drámai alakról. Ugyanakkor a spanyol dráma harmadik napjának negyedik jelenetében elhangzó Leonor-monológ és az azt követő Manriquevel való találkozás eltörlésével, amelyben hősünk meggyőzi a leányt, hogy szökjön meg vele a kolostorból, hiányzik Leonora alakjából az az érzelmi motiváció, amely aztán a hősnő végső döntéséhez és az opera végkifejletéhez vezet. A cenzúra béklyóin túl az eltörlés oka a drámai karaktert hajtó szenvedélyek abszolutizálása, kisarkítása, ami teljes mértékben megfelel a hagyományos melodráma által meghatározott nőalak és cselekmény ismérveinek.<sup>122</sup>

A szövegkönyvíró további elképzelése szerint, amikor Azucena a gróf fogságába kerül, hogy saját bőrét mentse, próbálja elmondani, hogy Manrico a régóta keresett testvér, de az ellenség már nem hisz neki. E szerint Azucena a következő sorokat énekelné: «Il supplizio!... No, no... io mentiva... tuo fratello non fu bruciato... egli-vive... egli...».<sup>123</sup> Verdi ennél a pontnál is jól érzékeli, hogy a drámai fonal szakad meg, ha Azucena kikotyogja a titkot, ezért nem szeretné, ha a *concertat*óban a «Tuo figlio fu arso vivo...» («Fiad elevenen égett el...») sor elhangozna. Ezzel szemben a librettóban Ferrando felismerése sokkal hatásosabb, hiszen nem előzi meg hosszú magyarázkodás, spontán és egy pillanat alatt érzékelteti a helyzet drámai erejét. Verdi többször kihangsúlyozza ugyanis, hogy Azucena kettősségét a végletekig meg kell őrizni.<sup>124</sup>

A negyedik felvonásban nem szerepelne Leonora *cavatina*ja, Cammarano Manricónak szentelné az egész jelenetet, amelyben a halálraítélt – drámai kontrasztban a hajnalban éledező természettel - búcsút mondana az életnek. A

---

<sup>122</sup> Vö, Mossa, 189.

<sup>123</sup> I.m.186.

<sup>124</sup> I.m. 190-191.

nagyáriának Cammarano nyolc verssort szentelt, amely a «Quel suon, quelle preci» sorral kezdődne, ám Verdi nem tartotta őket megfelőnek a *cantabile* részhez, így a végleges librettóban ez alkotja az *aria tempo di mezzo* részét, míg a lassú részhez, Cammarano halála után, Emanuele Bardare írt szöveget, így született meg a «D'amor sull'ali rose» *aria*.

Leonora kapcsán érdemes megemlíteni, hogy az első felvonás második színének *cavatínája* («Tacea la notte placida») és *cabalettája* («Di tale amor») az opera szöveggönyvében jelen van, míg Cammarano szövegében nem szerepel. Ez azzal magyarázható, hogy kezdetben Verdi Azucena alakjára koncentrált, és az opera megalkotásának későbbi fázisában nőtt meg Leonora szerepe, így szükség volt mind az első, mind az utolsó felvonásban Leonora nagy jelenetére.<sup>125</sup>

A fináléban is más a librettista felfogása: Leonora halála után, Manrico maga futna a hóhér kezére, lévén szerelme nélkül nincs értelme az életének. Mint ismeretes, a végső verzióban ilyenről szó sincs. Cammarano teljes mértékben eltörölné a spanyol dráma végső sorait, Azucena bosszúkiáltását, amelyet Verdi kifogásol, hiszen véleménye szerint a drámai szerep megformálása szempontjából ennek a szónak kulcsfontosságú szerepe van.<sup>126</sup> A szöveggönyvíró e sorokkal fejezné be a tragédiát: «Ah! Che facesti?... Egli era... tuo fratello!» (Ah! Mit tettél?... Ő... a testvéred volt!)). Verdi azonban jól látta, hogy ezekből a versorokból hiányzik az egész drámát átható, Azucena által táplált, félelmetes bosszú, ezért visszatért az eredeti spanyol dráma soraihoz, és arra kérte Cammaranót, hogy a «Sei vendicata, o madre!!» sorral zárja a finálét. Valójában Cammaranónak is volt ötlete a bosszú kiemelésére - «Tarda

---

<sup>125</sup> Black, John, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, 80.

<sup>126</sup> Vö, Mossa, 189.

vendetta, ma quando fiero / Avesti o madre!» - ám végül Verdi kitart első elképzelésénél, és ragaszkodik Gutiérrez soraihoz.

Verdi új operafelfogásában a melodráma nem tökéletesen megszerkesztett «zárt számok» egyszerű összessége, hanem egybetartozó cselekményszállal és hihető szereplőkkel felruházott folyamatos és megszakíthatatlan egység. 1851. április 4-én, a *Trubadúr* kapcsán a következőt írja Cammaranónak:

„Ami a darabok felosztását illeti, ha a költemény zenébe ágyazható, számomra minden forma és minden felosztás megfelelő, sőt minél újabb és bizarrabb, annál nagyobb elégedettség tölt el. Ha az operákban nem lennének cavatinák, duettek, tercettek, kórusok, sem finálék stb., és ha a teljes opera (hogy is mondjam) egyetlen darab lenne, ésszerűbbnek és helyesebbnek tartanám. Ezért azt tanácsolom, hogy, ha el lehetne kerülni ennek az operának az elején a kórust (minden opera kórusral kezdődik) valamint Leonora cavatináját, és egyenesen a trubadúr énekével kezdenénk az első két felvonást összevonva, sokkal jobb volna, mert ezek a darabok a jelenetváltoztatásokkal együtt olyan elszigeteltek, hogy inkább koncertáriák és nem operaáriák benyomását keltik.”<sup>127</sup>

Verdi tehát érzi, hogy dramaturgiai szempontból nem szerencsés *A Trubadúr* prológusa, nehéz beilleszteni a dráma menetében. Az opera részletes zenedramaturgiai elemzése a későbbiekben bemutatja, miként hidalta át a zeneszerző ez a komoly dramaturgiai problémát. Ez a levélrészlet azért is fontos, mert nyilvánvalóvá teszi Verdi zenedráma felé törekvő egységesítési szándékát. Nem mellékes az 1854. március 31-i, Antonio Sommának írt levélrészlet sem, amelyben Verdi a soha be nem mutatott opera, a *Lear király* programján gondolkodott:

Olybá tűnik, hogy, ha az operát rögtön a függönyök felhúzásakor a trombitaszóval [...] kezdenénk, sokkal impozánsabb és jellegzetesebb lenne.<sup>128</sup>

A részlet egyértelműen jelzi, hogy *A trubadúrban* megfogant ötlet a későbbi operák szerkesztésében is nyomot hagy. Itt azonban még megmarad az eredeti terv: a prológus a zenével összehasonlítva mellékesnek tűnik; annak kell lennie, nyitottnak, mint sok esetben egy regény kezdete.

<sup>127</sup> I.m. 188. Verdi 1851. április 4-én Cammaranónak írt levele.

<sup>128</sup> Ricciardi, Simonetta (szerk.), *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003, 120. részlet Verdi Antonio Sommához írt, 1954. március 31-i leveléből.

Verdi április 4-i és 9-i levele a válasz a Cammarano által felvázolt programra. A zeneszerző tehát nem tartja túl szerencsésnek a kezdő prológust és Leonora *áriáját*; az első felvonást rögtön a trubadúr *románcával* kezdené. Ragaszkodik továbbá az apácaavatás ünnepélyességéhez, mivel túlságosan eredeti, mintsem hogy lemondhasson róla. A második felvonásban Azucena szájából el kell hangozzon az igazság, ám Manrico nem figyel fel rá, és a szó elszáll a levegőben. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy a szöveggönyvben elegendő hangsúlyt kapjon a «Vendicami!» (Bosszulj meg!) kifejezés.

A második levél még részletesebb utasításokkal látja el a szöveggönyvírót:

Kedves Cammarano!

Olvastam a programját és tehetséges, jellemes ember lévén, remélem, nem veszi zokon, ha én szüklátóköri bátorkodom kimondani, hogy ha ezt a témát nem lehet a színpadjainkon a spanyol dráma minden újdonságával és bizarrságával bemutatni, jobb lemondani róla.

Ha nem tévedek, legkevésbé Azucena alakja őrzi a különös és újszerű jelleget: úgy tűnik, hogy nem kap elegendő hangsúlyt ennek az asszonynak a két nagy szenvedélye, a leány szeretete és az anyai szeretet – Továbbá nem szeretném például, ha a Trubadúr megsebesülne a párbajban. Ennek a szegény Trubadúrnak olyan kevés van a tarsolyában, ha még ezt az értéket is elveszti, mi marad neki? Hogyan kelthetné fel egy úri hölgy, Leonora figyelmét? Nem szeretném, ha Azucena a cigányoknak mesélne, hogy a harmadik felvonás concertatójában azt mondaná, Fiaid elevenen égett el, de én nem voltam ott, valamint nem szeretném, ha megörmülne a végén. – Az az óhajom, hogy maradjon a nagy Ária!! Eleonorának nincs szerepe a halottak énekében és a trubadúr dalában, és úgy gondolom, hogy ez az egyik legjobb hely egy áriának. Ha attól tart, hogy túl sok lesz Leonora szerepe, hagyja el a Cavatínát. Hogy a gondolatmenetemet jobban átlássa, részletesen kifejtem, hogy hogyan képzelem el a témát. [...]<sup>129</sup>

Verdi tehát megőrizné a spanyol dráma bizarrságát, nem szeretné, hogy a hős megsebesüljön a párbajban, továbbá kifogásolja, hogy Azucena a kórusnak mesél, majd pedig megörmül a fináléban. A cigányasszonynak nem szabad szavakkal elárulnia magát a harmadik felvonásban, amikor a gróf katonái elfogják, és Leonorának szerephez kell jutnia a negyedik felvonásban. A levél természetesen nem ezekkel a sorokkal fejeződik be, Verdi részletes korrektúrát mellékel az eredeti programhoz, amelyben kifogásait és a lehetséges megoldásokat vázolja fel. Mint láthatjuk Verdi észrevételeinek nagy része Azucena alakjára irányul, hogy a szereplő jellemvonásai



tisztán kirajzolódjanak. A többi megjegyzés, pedig az opera strukturális felépítésére vonatkozik. E változtatások figyelembevételével aztán Cammarano részletekben kezdi küldeni alkotását, a kész szövegkönyvet. Jobban mondva a majdnem kész szövegkönyvet, hiszen mind librettistának, mint zeneszerzőnek meggyűlik még a baja a második felvonás fináléjával.

A XIX. század első felében az olasz opera hagyományos finálé struktúrája a következőképpen alakult: narratív szekcióval indult, amelyet a színpadon levő szereplők által nem várt, meglepő fordulat követ. A váratlan eseményt csend és meglepődés váltja fel, és a lassú *concertato*-ban minden szereplőből különböző emocionális reakciót vált ki. E különböző érzelmi élményeket kifejező szakaszt ún. híd köti a gyors *strettó*-hoz, amelyben mindannyian együtt fejtik ki álláspontjukat. Cammarano programjában könnyedén felismerhetjük ezt a hagyományos finálé struktúrát. A bevezető elbeszélés a program szerint: «Feltételezve, hogy riválisa halott, De Luna azt reméli, hogy most elnyerheti Leonora szív szerelmét [...] Így ront Leonorára, hogy elrabolja a leányt».<sup>130</sup> A meglepő fordulat: a rablás közepette Luna és Leonora között «feltűnik egy földöntúli jelenség, Alfonso di Manrique».<sup>131</sup> A csend pillanata: «A meglepetés és az ilyedség mindent felölel, de az az első meglepetésből már felocsúdtak [...]».<sup>132</sup> Lassú *concertato*: «[...] miközben a harag egyre hevesebben lángol a két rivális között [...]»<sup>133</sup> Manrico megjelenésével ugyanis nyilvánvalóan lehetőség nyílik a különböző reakciók kifejezésére: Leonora reménykedő, De Luna és Manrico kakaskodik. A helyzet feloldása: Ruiz érkezése - «és a helyet ellepi a Ruiz

<sup>130</sup> I.m. 185-186, részlet a program szövegéből:

<sup>131</sup> I.m. 186, részlet a program szövegéből.

<sup>132</sup> Uo. részlet a program szövegéből.

<sup>133</sup> Uo. részlet a program szövegéből.



által vezetett csapat. Castellor várát elfoglalja Urgel csapata».<sup>134</sup> A finálé *strettája*: «Di Lunát visszaverik és Alfonso (Manrico) magával viszi Leonorát.»<sup>135</sup>

E váz után a librettó első verziója a következőképpen alakul: Manrico megjelenése és az «Un grido universale» után, a lassú *concertato*ban Cammarano három darab nyolc soros strófát írt Manricónak, Leonorának és Di Lunának, valamint a kórusnak még további két sort. A híd és a záró *stretta* Ruiz érkezésével gyorsan lebonyolódik. E szerint a finálé egy tizenhat soros résszel zárul, mely Leonora, Manrico, Di Luna és a kórus között oszlik meg. Ez a változat nem nyerte el Verdi tetszését, mert túl hosszú. Így Cammarano írt egy rövidebbet. A második verzióból hiányzik a gróf románca («Ora per me fatal»), teljesen eltűnik a *concertato* és a *stretta*. A jóval sűrűbb cselekményszöveg, pedig nem igényli a híd részt Ruiz érkezésével. Ebből a változatból a hagyományos fináléstruktúra szinte minden eleme hiányzik, és a gyors cselekmény nagy össze-visszasággal közepett elsikkad a lényeg. Ezt a változatot mind a zeneszerző, mind a librettista elvetette, hiszen túl rövid és megtépzott.<sup>136</sup>

Cammarano 1851. november 25-én Verdinek írt levele nem hagy kétséget a felől, hogy a librettista újból át akarta dolgozni a második felvonás fináléját, bár a cenzúra miatt aggodalmát fejezte ki:

„[...] A második felvonás fináléját újra át szeretném dolgozni, de mikor döntenek el, hol lesz az opera bemutatva, különben az a veszély fenyeget, hogy harmadjára is át kell írnom.[...]»<sup>137</sup>

Az új változat azonban sohasem született meg Cammarano váratlan halála miatt. Verdi De Sanctishoz írt, 1852. augusztus 5-i leveléből kiderül, hogy a librettista nem várt távozása után arra gondolt, a Cammarano által írt első változathoz fordul vissza.

<sup>134</sup> Uo. részlet a program szövegéből.

<sup>135</sup> Uo. részlet a program szövegéből.

<sup>136</sup> Vö. Black, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, 81-83.

<sup>137</sup> Vö. Mossa, 231, Cammarano 1951. november 25-i keltezésű levelének részlete.

Tehát a második felvonás fináléjához Cammarano első vázlatát használta fel. Összegzésképpen tehát, két finálé készült: egy hagyományos és egy rendhagyó, gyors cselekményszövésű. Egyik sem volt megfelelő, ezért Baldare első feladata az volt, hogy a zeneszerző kívánalmai szerint dolgozza át a Verdi által választott első verziót.

A gróf szerepével kapcsolatban a zeneszerző a következőt fejt ki:

„Szükség lenne egy 8 vagy 10 soros cantabilére a 'Novello e più possente ella ne appresta et.' verssor után, vagy ahol Ön jobbnak ítéli meg. Amikor pedig követőinek azt mondja: 'Di quei faggi all'ombra celatevi', szeretném, ha a kórus szaggatott és halk strófával (settenarióban) kezdene, amely talán a hatás kedvéért eljátszadogna az azt követő caballetával.”<sup>138</sup>

Ez az utasítás tulajdonképpen azt jelenti, hogy Verdi a gróf *románcát* («Ora per me fatale») nagy *áriává* szeretné alakítani, azokat a sorokat felhasználva, amelyeket még Cammarano írt a *cabaletta* elejére. Bardarénak tehát Cammarano sorait kiegészítve kellett megalkotnia az ariát. Így születik meg a *cavatina* («Il balen del suo riso») nyolc *ottonarióból* álló verssora, amely Baldare költeménye, és az azt követő *cavatina* («Per me ora fatale»), amely Cammarano tolla nyomát őrzi. A finálé *híd* részét, pedig nyolc sorról hat sorra csökkentették – Verdi világosan megjelöli, mely szavakat nem szeretné látni, és más szavakat ír be helyettük. Továbbá, a zeneszerző két - korábban Cammarano által a *strettában* használt - sort is beékel a kórus részbe: «Vieni; è lieta la sorte per te / Cedi; or ceder viltade non è».

Újabb változtatások nem történtek a második felvonás fináléjában. Cammarano iránymutatásait szem előtt tartva pergő finálé született. E kiigazítások nyomán 1852. decemberében már megelégedését fejezi ki De Sanctisnak: véleménye szerint ez a finálé sokkal hatásosabb zárás, és lerövidíti a túl hosszú librettót. Valójában, amikor Verdi a zenét a szövegre írta, ugyancsak Cammarano *strettájából* merítve, Manrico szerepét is megtoldotta egy sorral («Un supplizio la vita per te»), ám ez a sor sohasem jelent meg az opera nyomtatott kiadásában. A zenetörténésznek azonban árulkodó

<sup>138</sup> Vö, Black, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, 85. Verdi Bardarénak írt, 1852. szeptember 29-i levele.

nyom, amely az eredeti, hagyománytisztelő fináléra, a végleges finálé kiindulópontjára – emlékeztet.

Verdi tehát azzal a váaggal kezdett neki *A trubadúr* librettójához, hogy ez alkalommal valami újjal, a hagyománytól eltérővel rukkol elő. Nem elégíti ki a «zárt számokból» álló hagyományos operastruktúra, kísérletezik, új utakat keres. A két librettistának adott instrukciók tisztán jelzik, szakítani kíván a tradícióval. Így igen meglepő, hogy az átdolgozás végső fázisában inkább arra hajtja Bardarét, hogy Cammarano hagyománytisztelő első verziójából induljon ki, holott oly sok újszerű elem került már kilátásba.

Összegezzük tehát ennek a hosszú és fáradságos munkának a gyümölcsét: a finálé Cammarano által írt első verziója hagyománytisztelő és konvencionális, amelyet maga a librettista írt át, így született meg a második finálé egy gyors cselekményszövésű, túl rövid verzióval, amely még Verdi nyitott szellemének is túlzottan úttörő volt. Ezek után Verdi visszatér a korábbi fináléhoz, Bardare segítségével átdolgozza, és saját elképzeléseit ülteti szavakba. Az így keletkező harmadik finálé teljesen szakít a hagyománnyal: a lassú szekcióra írt szavak élénk ritmusú, izgalmas szekcióban jutnak érvényre, valamint felhasználja az eredeti híd rész cselekményszövését. A végeredmény a hagyományostól teljes mértékben eltérő fináléstruktúra.<sup>139</sup>

Említettük, hogy Cammarano utasításait és Verdi korrekcióit követve a librettó szövegét Leone Emanuele Bardare fejezte be. A költő 1820-ban született, és fiatalkora óta rajongott a színházért. Jobbára olyan másod-harmadrangú komponistáknak írt librettókat, akik mára szinte teljesen a feledés homályában vesztek. Verdi 1852. szeptemberében küldte el utasításait a szövegkönyvírónak. E szerint a második

---

<sup>139</sup> Vö, Black, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, 85-87.

felvonásban Azucena jelenetét át akarta dolgozni. Cammarano «Stride la vampa, il popolo / Urli di gioia innalza» nyolc soros strófája helyett hat hosszabb sort képzelt el valahogy így:

Stride la vampa, la folla indomita  
Urli di gioia al cielo innalza<sup>140</sup>

Jelezte, hogy a második felvonás fináléjához Cammarano eredeti változatát szeretné felhasználni, valamint szükség van még egy *áriára* Luna grófjának, de ki kell iktatni a harmadik felvonásbeli *románcot*. Ezen kívül még hiányzott Leonora negyedik felvonásbeli *áriájához* a *cantabile* rész.<sup>141</sup>

Bardare pontosan követte a zeneszerző utasításait: ő írta meg a «Stride la vampa» mindenki által jól ismert változatát, a második felvonásban *áriát* írt a grófnak («Il balen del suo riso»). A harmadik felvonásból kitörölte Cammarano tizennégy soros *románcát*, amely az «I miei giorni tu redesti» sorokkal kezdődik. Valamint teljes egészében ő írta Leonora *cantabile* részét a negyedik felvonásban («D'amor sull'ali rose»).<sup>142</sup>

Verdi utolsó levele a librettóval kapcsolatban December 14-i keltezésű, csupán öt héttel a bemutató előtt írta. Ebben a levélben jelezte, hogy két helyen jelentősen változtatott a korábbi változaton: az első felvonásban négyről kettőre csökkentette Cammarano sorait, és egy tizenhat soros *stretta* részletet törölt, a negyedik felvonásban, pedig teljesen átírta az utolsó sorokat.<sup>143</sup> J. Black kutatása nyomán világossá válik, hogy *A trubadúr* nem szokványos Cammarano librettó, mert Verdi folyamatos unszolásának következtében, észrevehető, hogy a librettista szakítani igyekezett a tradícióval. Verdi egységességre való törekvése Cammarano munkájában világosan nyomon követhető az egyes operarészek programban megfogalmazott

<sup>140</sup> Vö, Black, John, *The Italian Romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*, 143.

<sup>141</sup> Uo.

<sup>142</sup> Uo.

<sup>143</sup> Uo.

címeiben. Szokatlan ugyanis, hogy a librettista nem «zárt számokat» (*cavatina*, *tercett* stb...) jelölt meg, hanem Ferrando jelenetének egyszerűen a «Ferrando elbeszélése» címet adta, vagy Leonora negyedik felvonásbeli nagy jelenete a «Leonora halála» címet kapta.<sup>144</sup> Ugyancsak jelentős, hogy nincs kórus az opera elején, ami kétség kívül meglepő, hiszen két komédiát kivéve Cammarano összes librettója kórossal nyit, ahogy az operahagyományban ez megszokott volt, mivel élénk színvilága alkalmas volt a közönség ráhangolására. Tudjuk, hogy Verdi kifejezett kérése volt a kórus elhagyása, hogy az opera dramaturgiájának egysége ne boruljon fel.

J. Black, Cammarano életútjának és librettóinak kutatója nagy szabású kötetében azt bizonyítja, hogy a verselés szempontjából *A trubadúr* librettója a Boito 1863-as *Hamletje* előtti korszak egyik legvirtuózabb formában megírt szöveggönyve. Ismeretes, hogy Boito nagy újítása a verssorok típusa és a szereplők megszólalásai közötti közvetlen kapcsolatban rejlik: a főszereplőket ugyanis különböző típusú verssorokkal jellemzi, minden szereplőre más verstípus jut. *A trubadúrban*, bár nem ilyen forradalmi erejű az újítás, mégis említésre méltó a *settenario accoppiato* verssor használata, mivel ilyet korábban szöveggönyvben nem láthattunk. Sima öt szótagos *quinario*val és hat szótagos *senario*val nem is találkozunk, az esetek nagy többségében a hét szótagos *settenario*, a nyolc szótagos *ottonario*, valamint az összetett verssorok – *quinario accoppiato*, *senario accoppiato* és az újdonságnak számító *settenario accoppiato* – jelentkezik. Ez utóbbi igen ritka a librettisztika történetében, és tulajdonképpen két hét szótagos *settenario* egy verssorba olvasztását jelenti.<sup>145</sup> *A Trubadúrban* Azucena elbeszélése (II. Rész, első jelenet) csupa *settenario accoppiato*ból áll:

«Condotta Ell'era in ceppi, al suo destin tremendo»

1 2 3 4 5 6 7=8 9 10 11 12 13 14

<sup>144</sup> l.m. 188.

<sup>145</sup> l.m. 266-267.

Érdemes megemlíteni, hogy Verdinek oly annyira megtetszett ez a verstípus, hogy később Azucena elbeszélésének versmértékével példálózik, amikor Ghislanzoninak tanácsot ad az Aida szövegkönyvének alkotási fázisában.

E típusok mellett gyakran kevert verssorstruktúrába botlunk: legtöbbször a hét és tizenegy szótagos versorok, a *settenario* és az *endecasillabo* periodikus váltakozásáról van szó. Ferrando elbeszélése az első felvonásban e sorokból épül fel:

Di due figli vivea, padre beato,  
Il buon Conte di Luna;  
Fida nutrice del secondo nato  
Dormia presso la cuna...

Ez a struktúra két nyolcsoros strófán keresztül ismétlődik, amelyet *quinario accoppiatók* váltanak fel további tizenkét soron keresztül, lezárva a szolga elbeszélését.

A *quinario* és *settenario* is keveredhet: Manrico színpadon kívüli szerenádja szolgáltat erre jó példát:

Deserto sulla terra,  
Col rio destino in guerra,  
È sola speme un cor,  
A Trovador!

Ritkábban ugyan de az öt és tízszótagos *quinario* és *decasillabo* is kombinálható. Ez történik a második felvonás cigánykórusában:

Quale a voi splende propizia stella?  
La Zingarella.<sup>146</sup>

A kevert verssorok minden esetben különleges helyzetek, színpadi zene, vagy a drámai műfajtól idegen elbeszélés esetére korlátozódnak, és így teremtenek megfelelő táptalajt a verssorokon felcsendülő zenének. Nem csak a zene teremti meg a különleges drámai hatást, szükség van a verssorok jellegzetes ritmikájára. Így zene és vers együtt hozza létre azt a sajátos zenei-irodalmi élményt, amelyben a hallgató

tisztán különválasztja a később részletesen is elemzett operisztikus és realisztikus éneket, avagy a jelen és a múlt ábrázolását.

Black elemzése arra is rávilágít, hogy a Donizetti számára írt librettókban sokkal nagyobb arányban van jelen a nyolc szótagos *ottonario*, mint a Verdi opera esetében. Ez egyrészt Verdi folyamatos unszolásának köszönhető, aki mindig valami újdonságot, a szokványostól eltérőt várt el a librettistától, másrészt a szövegkönyvíró önnön fejlődéséből következik: ismeretes, hogy *A trubadúr* volt élete utolsó, és egyben legjelentősebb műve. Elhagyta tehát a kevés rugalmasságot engedélyező *ottonariót*, és annál szabadabb, változatosabb zenei anyagnak teret engedő formák fele fordult. Cammarano ez irányba történő fejlődése az utolsó Donizetti számára írt librettóban is nyomon követhető: a *Poliutó*ban ugyanis már előszeretettel kísérletezik a *quianario accoppiató*val és a *settenario accoppiató*val.<sup>147</sup>

A zeneszerző fokozott figyelmet fordít a verssorokra, hiszen a nyelvi anyag ritmikai szerveződése a zene ritmikai szerkezetére is hatással van. Mozart 1781-ben például így nyilatkozik a témáról:

„[...] a verssorok elengedhetetlenek a zene számára, ezzel szemben a rímek, éppen, mert rímeknek, a legkártékonyabbak.”<sup>148</sup>

Mozart tehát ritmikai ösztönzést és támaszt talál a verssorokban, ám nem kíván egy szigorú szabályrendszer rabja lenni. Verdi is az általa elképzelt zenének leginkább megfelelő verssort keresi. A verssorokon belüli ritmusnak és a ritmust kialakító szavaknak ugyanis lökést kell adniuk a drámai szituációnak, hogy kellőképpen kifejezésre juthasson. A *Rigoletto* «Questa o quella per me pari sono» áriája például eredetileg a «Diana, Agnese per me pari sono» sorral kezdődött, amelyet azonban

---

<sup>147</sup> l.m. 268.

<sup>148</sup> Osthoff, Wolfgang, “Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell’opera italiana”, in Bianconi, Lorenzo (szerk), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 125.



Verdi az énekelhetőségre hivatkozva megváltoztatott.<sup>149</sup> Tulajdonképpen a ritmus az, amelyben szó és zene találkozik, Nem véletlen, hogy Metastasio is így fogalmaz:

„Nem tudok éneklésre szánt sorokat írni anélkül, hogy (jól vagy rosszul) elképzeljem a zenét.”<sup>150</sup>

A közös pont Verdi és Metastasio állásfoglalása között a ritmus ereje, amely megelőzi az alkotói fázist, és amely már akkor szerepet játszik, amikor a költői és zenei anyag még ki sem formálódott, hiszen kulcsfontosságú a dramaturgia szempontjából.

Verdi figyelme nem a szó jelentésére, hanem inkább «akusztikus képére» irányul. Számára a szó fonémák összességéként értelmezhető, amely csak a zene által közvetített hangkép hatására kap szemantikai értéket. Gyakran szövegkönyvíróira hagyja, hogy az egyes verssorok jelentésével bíbelődjének, ő csak a spontán és meghatározó zenei értékkel bíró hangképpel foglalkozik.<sup>151</sup> 1856. szeptember 22-én, Piavénak írt levelében így fogalmaz:

„[...] kevés szót... kevés szót... csak keveset, hangképeket annál inkább...”<sup>152</sup>

Az Otello egyik jelenete kapcsán, pedig azt taglalja, hogy időnként éppen jelentés nélküli verssorokat szeretne a drámai hatás növelése érdekében. Giulio Ricordihoz.

1888-ban írt levele ezt tükrözi:

„[...] Még súlyosabb a hatás a végén, amikor Otello azt mondja «Desdemona, Desdemona... ah morta, morta, morta!». Igazi, szívszaggató felkiáltás! A fordító se nem szép, se nem helyes verssort helyezett ide... «Dolce morta cara» vagy valami ilyesmi. Itt nem szabadna sem költői, sem zenei mondatnak állnia: én is, én magam is, jó érzékkel olyan hangokat komponáltam ide, amelyeknek még hangnemük is alig van!... Intézte el, hogy a fordító igazítsa, ahogy akarja a verssort, de egymás után háromszor legyen kimondva: «morta, morta, morta»”<sup>153</sup>

Verdi 1870-ben Ghislanzóninak címzett levelébe világít rá *ars poeticájára*:

<sup>149</sup> Dalla Piccola, Luigi, *Parole e musica*, Nicolodi, Fiamma (szerk), Milano, Il Saggiatore, 1980,

68.

<sup>150</sup> Vö, Osthoff, “Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell’opera italiana”, 139.

<sup>151</sup> Vö, Lavagetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 83-85.

<sup>152</sup> Vö, Abbiati, vol. I. 644. Verdi Francesco Piavéhoz írt, 1856. szeptember 22-i keltezésű

levele.

<sup>153</sup>

I.m. vol. IV. 356. Verdi Giulio Ricordinak 1888-ban írt levele.

„Különös lenne ügyvéd szájából elhangzó szavakra dallamot komponálni. Ám az ügyvéd szavai mögött egy szerencsétlen és szerelemtől lobogó asszonyi szív lakozik. A zene kiválóan képes lefesteni ezeket a lelkiállapotokat és bizonyos módon két dolgot egyszerre kifejezni. Ez erénye ennek a kritikusok által alábecsült és zeneszerzők által rosszul tartott művészetnek.”<sup>154</sup>

A zene tehát megkettőzi a jelentést, hiszen «két dolgot fejez ki egyszerre». Ezzel a különleges szinkron képességgel tud egy-egy helyzetnek drámai fényt kölcsönözni, heves ellentéteket megrajzolni, és kétértelmű drámai szituációkat létrehozni. A zene képes egyrészt semlegesíteni a szó jelentését, másrészt támogathatja a szöveget, harmadrészt, pedig bizonyos határokon belül kitágíthatja a szó jelentését, és a szó felszíne mögül előbukkanhat a szereplő igazi karaktere.

A librettó elillan, mert határok és szerkezet nélküli, nem más, mint a partitúra sorai mögött megbúvó dramaturgiai váz, amely a zene nélkül feltérképezhetetlen. Minden olyan kísérlet, amely a Verdi szöveggönyvet önálló egységnek tételezi fel, halálra ítélt, vagy legalábbis kiforgatja e nyitott magánlevelezést zeneszerző és librettista között. Az operában egy-egy hihető helyzet azt jelenti, hihetővé vált a tény, hogy valaki énekel. A librettó által felkínált jó drámai váz már magában melodramatikus a szó hagyományos értelmében, hiszen szereplőinek folyamatosan olyan helyzeteket kínál fel, amelyek a szavaknak köszönhetően túlságosan tragikusak vagy éppen fantasztikusak, így a szereplők egyensúlyukat veszítik.

Valószerű lenne, hogy a börtönben Azucena alvás közben énekel, és ezzel egy időben Manrico a látszattól megcsalva átkokat szór Leonora fejére? Bármily furcsa, a válasz igen, mert hallgatólagosan az opera első taktusától kezdve elfogadtunk egy előzetes, valószerűtlen szabályrendszert, amelyhez azonban szorosan hozzátartozik az opera legalapvetőbb célja: a közönség szórakoztatása. „A jó operalibrettó sohasem követheti a jó ízlés határait, mert a jó ízlést követő emberek sosem fakadnak dalra.”<sup>155</sup>

<sup>154</sup>

I.m. Vol. III, 405, Verdi levele Ghislanzonihoz 1870-ben.

<sup>155</sup>

Vö. Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, 121.

## Verdi és a színpad

„[...] abban a pillanatban, amikor az előadás színpadi részéért felelős művész elhatárolódik az általános gyakorlattól, attól a hagyománytól, amelyhez maga az előadás is tartozik, és a Maestro partitúráját tekinti az egyetlen vonatkozási pontnak, ha azzal az őszinte vággyal közeledik a partitúrához, hogy az igazi drámai szándékot közvetítse, akkor ezt az elképzelést olyan előadásba sikerül ültetni, amely azonnal és önkéntelenül jut korunk közönségéhez éppen azért, mert Verdi zenedrámai felfogását korabeli vizuális nyelvre fordítja le.”<sup>156</sup>

P. Petrobelli gondolata hatásosan tükrözi azt a Verdi által vallott nézetet, amely szerint a zenés színházban alapvető jelentőséggel bír a színházat alkotó minden elem sajátos szinkretizmusa. Éppen ezért a zeneszerző figyelme ugyanolyan intenzitással fordul a cselekmény drámai szerkezetéhez, a hangokhoz szorosan kapcsolódó verseléshez, a partitúrához, vagy éppen a színpadi látványhoz a szereplők énekén, gesztusain, mozgásán, a fények és színek játékán, a kórust alkotó tömeg elhelyezésén, a szereplők színpadi megjelenésén és a valóság ábrázolásán keresztül. A Verdi előtt álló összetett munka egyetlen célt szolgál: hogy kielégítse a maestro folyamatos igényét a dráma fogalmának még tökéletesebb kiterjesztése felé, a «még jobban kifejezés» vágyát. A zeneszerző, karrierjének kezdetétől fogva az előadás fontos részének tekintette a színpadi képet, amely meghatározó jelentőséggel bír a zenés dráma mindent átfogó fogalmának gyakorlati megvalósításában.<sup>157</sup>

Mivel a XIX. század végén még nem jelent meg a színházi rendező autonóm személye és hivatása, a zeneszerzői tevékenységen túl Verdi ezt a sajátos feladatot is magára vállalta. Míg a francia színházban a rendezői instrukciók azt a célt szolgálták, hogy minél világosabbá tegyék a szerző elképzeléseit, az olasz színházban a szövegkönyvírók nem voltak abban a helyzetben, hogy megkövetelhesék az impresszárióktól, hogy a színpadi rendezés hűen tükrözze az írói gondolatot. E

<sup>156</sup> Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, in *«Sorgete! Ombre serene!» L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, 26.

<sup>157</sup> l.m. 17-18.

szabály alól az egyetlen kivétel éppen Verdi színháza volt: a zeneszerző részletes színpadi utasításokat hagyott hátra írásos formában, így nagy szerepe volt abban, hogy Itáliában meghonosodott az előadások dokumentációja. Ezek a színi utasítások a kezdeti általános elképzeléseken túl, igen aprólékosan kidolgozott tervekkel vázolnak fel a színpadi kép és díszlet technikai és strukturális felépítésétől kezdve a legapróbb részletek megvalósításáig.<sup>158</sup> A színpadi környezetnek tükröznie kellett az adott drámai helyzetet, így például az *Otello*-ban a nyitó tengeri vihar egyrészt a főszereplő megjelenésére utal, és egyszersmind baljós előjele a tragédiának.

Már a fiatal alkotói periódusban is különbözött Verdi látásmódja az akkori olasz tradícióktól: elképzelése szerint a színpadnak – a jelmezeknek és a díszletnek – nem csupán illusztratív funkciója volt, hanem szorosan kötődött a cselekmény drámai és zenei jelentéséhez. A fiatal Verdi korában és az azt megelőző időszakban ugyanis divatos volt igazi történelmi és földrajzi antológiát kreálni a színpadon, amely a *bel paesét* illusztrálta: általában gótikus, aragóniai, lombard, Este vagy Medici udvarokat, kastélyokat, palotákat és villákat ábrázoltak figyelmen kívül hagyva a dramaturgiai kapcsolatot a zene, a szöveg, és a színpadi kép között, ami Verdi számára elengedhetetlen fontosságú volt már a kezdetektől fogva. Ezt bizonyítja levelezése az *Attila* alkotási fázisában:

„[...] legyen megfelelően ábrázolva a napfelkelte, amelyet én a zenével akarok kifejezni”<sup>159</sup>

Az első részletes színpadi utasítás az *Álarcosbálra* készült el, 1859-ben: harmincnyolc oldalból álló, összefoglaló jellegű szövegről van szó, amelyet a jelenetek háttérének vázlata kísért, és amely a későbbi előadások színrevitelének megkönnyítése szempontjából volt nagyon fontos, hiszen az új helyszín arányainak

<sup>158</sup> Viale Ferrero, Mercedes, „Gli spazi e gli inventori” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 44.

<sup>159</sup> Conati, Marcello, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, 159. Verdi 1845. szeptember 29-i levele a Fenice igazgatóságához.

kiszámításával, más színházakban is egyszerűen és gyorsan színpadra lehetett alkalmazni. A későbbiekben a színpadi utasítások egyre részletesebbek lettek, és 1872-re – az *Aida* esetében – , elérte a hatvannyolc oldalt: ez a szöveg már színi, koreográfiai és interpretatív utasításokat, modelleket, vázlatokat és alaprajzokat is tartalmaz. <sup>160</sup>

A születő Verdi féle díszlettervezés legkorábbi forrásai a festő és színpadtervező Giuseppe Bertója és Romolo Liverani művei. Esetünkben Bertója személye az érdekesebb, hiszen kb. húsz Verdi opera – az *Aroldo* (1857), *Attila* (1846), *Álarcosbál* (1859), a *Don Carlos* (1867), *A két Foscari* (1844), az *Ernani* (1844), *A végzet hatalma* (1862), a *Jeruzsálem* (1847), *A lombardok* (1843), a *Luisa Miller* (1849), a *Macbeth* (1847), a *Haramiák* (1847), a *Nabucco* (1842), az *Oberto* (1839), a *Rigoletto* (1851), a *Simon Boccanegra* (1857), a *Stifelio* (1850), *A traviata* (1853), *A trubadúr* (1853) és a *Szicíliai vecsernye* (1855) – színpadtervezésében vett részt, és köztük öt opera – *Attila*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Stifelio*, *A traviata* – ősbemutatójának díszlettervezése fűződik a nevéhez. A művész Bellininek, Donizettinek, Mercadanténak és Nicolainak is dolgozott, és az aktuális Verdivel foglalkozó kritika a zeneszerző életműben is újraértékelte díszlettervezői munkásságának jelentőségét. Rajzai különleges érzékenységről, sajátos drámai erőről árulkodnak. Ő alkotta meg azokat a színpadi prototípusokat, amelyek a későbbiekben is meghatározták a Verdi előadások színpadi képét. Természetesen a későbbiekben más interpretációk is helyet kaptak a zeneszerző operáinak a színrevitelében, ám Bertója megoldásai mindig nagy súllyal estek latba a modellek megformálásában. <sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Vö, Viale Ferrero, 98-99.

<sup>161</sup> Viale Ferrero, Mercedes, „Giuseppe Bertója, sceografo verdiano (e non)” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 100-102.

Más zeneszerzőkkel ellentétben Verdi élénken érdeklődött a színpadi díszlet iránt, és a színpadképet mindig a melodrámá integráns részének tekintette. *A trubadúr* római ősbemutatója kapcsán ismeretes mennyire elégedetlen volt a díszletekkel és a jelmezekkel, amelyeket, annak ellenére, hogy a tehetséges Alessandro Prampolini tervezett, szegényesnek és sivárnak talált:

„[...]Amikor *A trubadúr*t vittem színre (Jacovacci közreműködésével), nem tudtam mást elérni, mint két jó énekest, gyér kórust, rossz zenekart, sivár díszleteket és jelmezeket – Amikor az Álarcosbálon volt a sor (ugyanazzal az impresszárióval), a társulat jó volt ugyan, de minden más ugyanolyan volt, mint *A trubadúr* esetében. [...]”<sup>162</sup>

Alessandro Prampolini 1823-ban Reggio Emilia városában született, amelynek kulturális életét akkoriban Carlo Ritorni, színháztörténész személye határozta meg. A neves színházegyéniség erőfeszítéseinek nyomán a melodrámá ismét morális és polgári értékek forrása lett. Ritorni mindig az előadás egységes felfogása mellett állt ki. Prampolini e kulturális közeg aktív részét képezte, ugyanakkor a korabeli politikai események sem hagyták hidegen: önkéntes volt az 1848-as függetlenségi harcokban, és a voltai, palazzolói és governolói csatákban is részt vett. A ceruzát a harcok során sem tette le, a harcokról, a sebesültekről, Veronáról és a Garda-tó környékén levő kis falvakról készített rajzokat. Az önkéntes katonaszolgálat után 1849-ben érkezett Rómába, és *A trubadúr* 1853-as ősbemutatóján az Apolló színházban már övé az második felvonás díszlete.<sup>163</sup>

Róma *A két Foscari*, *A legnanói csata*, *A trubadúr* és az *Álarcosbál* ősbemutatóit látta vendégül. *A trubadúr* bemutatójára olyan nagy volt az érdeklődés, hogy az Apolló színház vezetősége sokkal magasabb áron árusította a jegyeket. Az ősbemutató szereposztása a következőképpen alakult: Giovanni Guicciardi (Luna

<sup>162</sup> Conati, Marcello, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000, 40. Verdi 1872 szeptember 13-án Vincenzo Torellinek írt levele.

<sup>163</sup> Pigozzi, Marinella, „Prampolini, scenografo verdiano”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 109-112.

gróf), Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena), Carlo Baucardé (Manrico), Arcangelo Balderi (Ferrando), Francesca Quadri (Ines), Giuseppe Bazzoli (Ruiz), Raffaele Marconi (cigány), Luigi Fossi (hírnök). A karmester Emilio Angelini volt, a színpadi rendező Giuseppe Cencetti, és a karvezető Pietro Dolfi. Ez utóbbi három zenészt Verdi igen nagyra becsülte. A díszleteket Carlo Bazzani, Alessandro Prampolini és Antonio Fornari festette. A technikus Eugenio Venier volt.<sup>164</sup>

A korabeli sajtó a következőképpen nyilatkozott az előadásról:

„[...] igazi tömeg lepte el a színházat. Baucardé és Penco csodálatosan énekeltek, míg Guicciardi figyelmetlen volt és Goggival együtt átlagos alakítást nyújtott. Az opera borzalmas végkifejlete nem nyerte el a közönség tetszését. Szokásos módon a kritikák különbözőek voltak. Néhány előadás után már attól féltek, hogy az operát betiltják, mert amikor Luna gróf hívei a hatalomról énekeltek, a közönségre oly nagy hatással volt, hogy IX Pius pápa ellen indultak tüntetni [...]”<sup>165</sup>

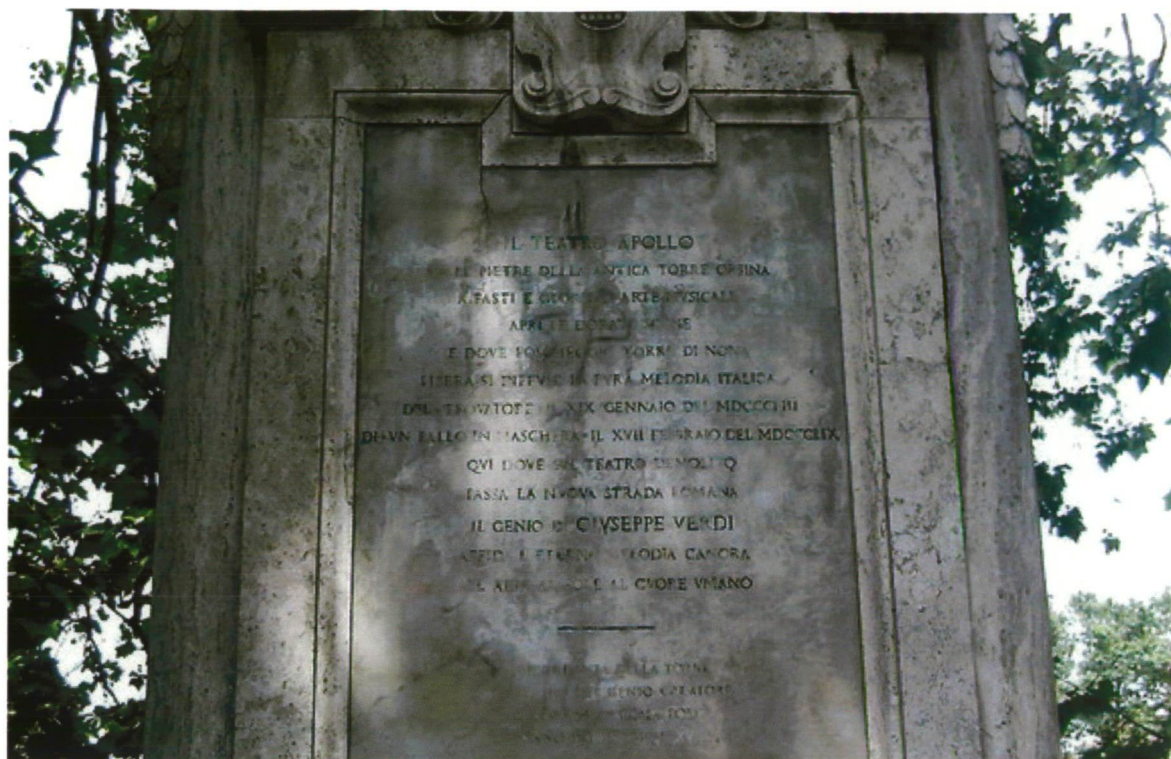
Principe Chigi újságíró szerint is az opera sikere Baucardénak és Pencónak volt köszönhető, ám az opera végkifejlete miatt a nagy siker elmaradt. Ennek ellenére Verdit több tucatszor tapsolták vissza a színpadra.<sup>166</sup> Az Apolló színházat idő közben lerombolták, és helyén most a Tiberisz csörgedezik, ám Verdi halhatatlan emlékére márványtáblát emeltek az örök folyó partján, a Lungoteverén a Torre di Nonánál:

---

<sup>164</sup> *Verdi e Roma: celebrazione verdiana. 27 gennaio 1951*, Staderini, Roma, 1951, 18.

<sup>165</sup> Rinaldi, Mario, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Olschki, Firenze, 1978, 883.

<sup>166</sup> Vö, *Verdi e Roma*



1. ábra: Márványtábla az Apollo színház és Verdi hallhatatlan emlékére a Lungoteverén a Torre di Nonánál.

Verdi és *A trubadúr* ősbemutatójának emlékére a márványtáblán e felirat található:

IL TEATRO APOLLO  
SULLE PIETRE DELLA ANTICA TORRE ORSINA  
A FASTI E GLORIE D'ARTE MUSICALE  
APRÌ LE DORATE SCENE  
E DOVE FOSCHEGGIÒ TORRE DI NONA  
LIBERA SI DIFFUSA LA PURA MELODIA ITALICA  
DEL «TROVATORE», IL XIX GENNAIO DEL MDCCCLIII  
DI «UN BALLO IN MASCHERA» IL XVII FEBBRAIO DEL MDCCCLIX  
QUI DOVE SUL TEATRO DEMOLITO  
PASSA LA NUOVA STRADA ROMANA  
IL GENIO DI GIUSEPPE VERDI  
AFFIDA L'ETERNA MELODIA CANORA  
ALL'ARIA AL SOLE AL CUORE UMANO

A RICORDANZA DELLA TORRE DEL TEATRO DEL GENIO CREATORE  
IL COMUNE DI ROMA POSE  
ANNO DOMINI MCMXXV<sup>167</sup>

Ez az útszakasz azóta is Verdi nevét viseli, a Pincio mellszobrai között, pedig Verdié is ott díszel; ezzel tiszteleg Róma városa a Maestro emléke előtt.

<sup>167</sup> Salvatori, Fausto, *Teatro dell'opera, Roma, Verdi e Roma: celebrazione verdiana: 27 gennaio 1951*, Roma, Staderini, 1951. 58.



Alfonso Cherici, reggiai festő a következőképpen nyilatkozott Prampolini díszletéről:

„Nagyobb sikere volt, mint más befutott festőknek, így a tavaszi évad festője minden bizonnyal ő lesz. Valóban érzéke van ehhez a műfajhoz, és ilyen sikerek után, amelyre egy érett festő is büszke lehetne, azzal kecsegtet, hogy az egyik legjobb díszlettervező lesz, hiszen kitűnőek az olajfestményei, a tájképei; másokból hiányzik ennyi tehetség.”<sup>168</sup>

Míg a velencei és milánói ősbemutatók díszleteit a Ricordi kiadónak köszönhetően rögtön rögzítették, így a további előadások is e szabványt követték, addig a római és nápolyi ősbemutatókra ez nem volt érvényes, így Prampolini díszlete nem vált *A Trubadúr* szokványos díszletévé. Bár a lépcső és a kút a későbbi Bertoja, Liverani és Magnani által készített díszleteken is jelen van, ezek nem Prampolini hatását tükrözik, hanem a kertjellemezéshez szorosan kapcsolódó kellékek. Annak ellenére, hogy az eredeti díszlet feledésbe merült, M. Pigozzi díszlet elemzése jól bizonyítja, hogy a kép illeszkedik a hagyományosnak nem nevezhető Verdi-előadáshoz. A fiatal díszlettervező jó érzékkel tapint rá a zene és a szöveg által sugalmazott pszichológiai tartalomra, és felesleges színpadiasság nélkül hatásosan szolgáltat háttérrel a drámai szituációnak.

A párizsi színház hatására a zeneszerzőt különösen 1847-től egyre inkább a dramaturgiai illeszkedés és a vizuális hatás retorikája érdekli. Minden olyan elem, amely érzelmi reakciót vált ki, legyen az narratív, zenei, díszlet- vagy színpadtechnikai jellegű, a Maestro érdeklődésének középpontjába kerül. Számára a *delectare* kifejezés a *movere*, *docere* és *persuadere* fogalomkörét foglalja magába. Ezért a jeleneteknek a díszletekkel és jelmezekkel együtt tér és időbeli, narratív, történelmi valamint földrajzi szempontból is valószerűnek kell lenniük.

Hosszú alkotói pályája során Verdi egyre tudatosabban építette fel a szöveggel és színpaddal szoros kapcsolatban levő zenén alapuló egységet, a wagneri



*Gesamkunstwerk*kel párhuzamosan kialakuló olasz modellt. Ennek megvalósításában nagy szerepet játszott a francia *Grand opéra* hatása. Bár egyrészt Verdi kritikával illette azokat a korabeli francia hagyományokat, amelyek a művészi hatás egységességének gátat vetettek, másrészt elismerte a francia színpadtervezés professzionalitását, igényességét, és szívesen vállalta a francia színházak felkérését. Verdi francia operái (különösképpen a *Don Carlos*, 1867) bizonyítják, milyen számottevő hatása volt a francia színháznak és énekhagyománynak a Maestro alkotói tevékenységére.<sup>169</sup>

A *Trubadúr* esetében, a színpadi rendezéssel kapcsolatos igényeit Verdi közvetlenül a librettistának intézi, ám az utasítás közvetve a díszlettervezőnek is szól: válassza ketté az események helyszínéül szolgáló színpadot, az egyik dinamikusabb, a cselekmény helyszíne, míg a másik statikus, ahol a szereplők belső jellemzése szempontjából fontos, kórussal kísért zárt számok, *duettek* és *concertatók* kapnak helyet.<sup>170</sup>

A színpadi kép egész életpályája során folyamatos elégedetlenséget váltott ki a zeneszerzőből, folyton «rosszul értelmezett díszletekről», «szegényes effektusokról» számol be, még a sokszor dicsért *Otello* esetében is. Ennek oka az lehet, hogy Verdi a zene megkomponálása közben, mentálisan vizualizálta a színpadi megjelenést, és a díszlettervezők ritkán vagy szinte soha sem tudták éppen azt a képet megragadni, amely Verdi elméjében megszületett. Az előkészületek folyamán a zeneszerző ötletekkel bombázta a díszlettervezőket, majd az előadás után nem tetszését fejezte ki, elégedetlenkedett, újabb ötletekkel jött elő, és az ördögi kör tovább folytatódott.

---

<sup>169</sup> Döhring, Sieghart, „L’evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale. Risposta a Marcello Conati”, in della Seta, Fabrizio, Montemorra Marvin, Roberta, Marica, Marco (szerk.), *Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2003, 385-387.

<sup>170</sup> Vö, Pigozzi, 115.

Kivételesnek nevezhetőek azok az alkalmak, amikor a Maestro elégedett volt: ilyen volt az *Aida* pármai előadása, vagy néhány Párizsban bemutatott operájában, ahol üdvözölte «azt a nagyon távoli effektust, amely oly jó tesz az operának». Az évek múltával egyre több tanáccsal látta el a díszlettervezőket, és ezzel együtt egyre inkább nőtt elégedetlensége is.<sup>171</sup> Az említett Pármában bemutatott *Aida* díszletét Girolamo Magnani tervezte. A díszlettervező azon kevesek közé tartozott, akit Verdi is elismert művésznak tartott. Még jóval a nagy sikerek előtt Giulio Riccordinak 1847. december 6-án a következőképpen nyilatkozik Magnaniról:

„[...] Régóta ismerem, és tudom, mit ér. Igazi művész, abból a fajtából, akiből korunk racionalizmusa még nem oltotta ki a szent szikrát. Érez, és helyesen érez, keveset érvel, és nagyot alkot [...]»<sup>172</sup>

Az operák színrevitelét három alkotói fázisra lehet bontani. Ez a munkamenet lehetővé tette, hogy a zenén kívül álló elemek is a Maestro elképzelései nyomán kerüljenek a színpadra. Az első lépés a zeneszerző és a librettista között játszódik le: Verdi a szöveggönyvirónak fejezi ki zenedráma megvalósításával kapcsolatos sajátos igényeit. A második lépésben a librettistán a sor, hogy színpadi utasítás formájában a szövegbe illessze. Ez az anyag aztán a koncertrendezőhöz, a színpadtervezőhöz vagy a színházi költőhöz jutott, akik aztán megrendelték a szükséges kellékeket és jelmezeket.<sup>173</sup>

Verdi ezen felül további igényeket is megfogalmazott, amelyeket közvetlenül az impresszárióhoz címzett. Lévéen kivételezett helyzetben volt, a színház berkeiben

<sup>171</sup> Viale Ferrero, Mercedes, „Ancora su Verdi” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell'opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 102-105.

<sup>172</sup> Jesurum, Olga, „Girolamo Magnani, Interprete visivo delle idee di Verdi”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 132.

<sup>173</sup> Guccini, Gerardo, „Giuseppe Verdi autore di mises en scène”, in Petrobelli, Pierluigi (szerk), *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi, mito di un artista del suo tempo (mostra al palazzo ducale di Colorno)*, Colorno, La Colornese, 1985, 87.

fennálló hatalmi erők teljes mértékben neki kedveztek. A Giovanni Ricordival kötött 1847-es, Verdi által szövegezett szerződés utolsó záradéka kimondta:

„Annak érdekében, hogy elkerüljük azokat a módosításokat, amelyeket az opera a színházban rendszerint elszenved, tilos a fent nevezett partitúrába beleírni, kitörölni, leszállítani vagy felemelni a hangnemet, vagyis tilos bármilyen olyan változtatás, amely akár a legcsekélyebb módosítást eredményezné a zenekari struktúrában. Ennek megszegése 1000 frankos büntetést von maga után, amelyet tőled fogok követelni, bármelyik színház követte is el a módosítást.”<sup>174</sup>

E záradéknak az értelmében tehát egyedül és kizárólag a Maestro rendelkezett azzal a joggal, hogy a partitúrán, és - tekintettel a színpad és a zene közötti szoros kapcsolatra - az opera egészen módosítson. Annak ellenére, hogy látszólag engedékeny a sajátjától eltérő elképzelésekkel szemben, szigorú cenzorként vizsgálja felül azokat. A zene és a színpadi kép között fennálló kötelék mind a korabeli, mind a XX. századi díszlettervezésben is nyomon követhető. Idővel azonban, a Verdi-opera sajátos konfliktus területté vált, mert egy-egy díszlettervező értelmezése gyökeresen eltért a zeneszerző által meghatározottaktól. A XX. században aztán a díszlettervezők fokozatos önállóságra tettek szert, és a bemutatott drámát saját személyes értelmezésük szerint ábrázolták. Ennek nyomán a Verdi féle megközelítés egyre kevésbé volt tolerálható, hiszen a díszlettervezők ragaszkodtak saját interpretatív függetlenségükhöz, amely a színpadtechnikai újításokkal – gondoljunk csak az elektromos árammal működtetett világítás használatára-, egyre nagyobb kompetenciákkal ruházta fel a díszlettervezést olyannyira, hogy az egyszerű technikai segédleten túl kreativitást igénylő művészetté fejlődött.<sup>175</sup>

A Verdi korabeli metodológiát dokumentálják Giuseppe Bertoja és Carlo Ferrario gyűjteményei, amelyeknek tanulmányozása kimutatja, hogy az operák előadására készített rajzok mennyire esnek egybe a zeneszerző által preferált vizuális

<sup>174</sup>

Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, 39. Verdi 1847 május 20-i keltezésű levelét Giovanni Ricordihoz.

<sup>175</sup>

Jesurum, Olga, „L'aspetto visivo delle opere di Verdi. Le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia”, in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale*, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001, Vol. I, Firenze, Olschi, 2003, 341.

képpel. A vizsgálat alapját a Maestróval együttműködő díszlettervezők által készített rajzok, és a korabeli jelmez- és díszlettervezőkkel, valamint impresszáriókkal folytatott Verdi-levelezés szolgáltatta. Ennek a vizsgálatnak az eredményeként alkalmunk nyílik bepillantani a zeneszerző által elfogadott és felülvizsgált opera látványképebe. A levelezés azokat a szakaszokat mutatja be, amelyek során kialakult a végső színpadi kép. Verdi nem ritkán apró rajzokkal kíséri a leveleket, hogy még szemléletesebben mutassa be az általa elképzelt képet. A leírások nem csak elengedhetetlen tipológiai elemeket tartalmaznak, hanem a személyek és tárgyak – a kórus tömege, a bokrok, stb... – pontos elhelyezését, valamint a szereplők színrelépését, elrejtését és levonulását is részletesen jelölik.<sup>176</sup> Pietro Bertoja, aki Giuseppe Bertojával együtt *A trubadúr* velencei előadásának díszletét rendezte az 1853-54-es évadban a Fenicében, a következőképpen fogalmaz:

„Idővel, a való életből kiragadott témák választásával költészet és zene más útra tért. Így tett a díszlettervezés is, amikor azonosult a költői gondolattal és a cselekménnyel, és azt tanulmányozta, hogyan lehetne a színpadon megjeleníteni a helyi színezetet, a kor klímáját. [...] Az alkotás nehezebb lett, a színrevitel úgy szintén, nehezebbé vált a részletek tanulmányozása, a fény-árnyékhatás, a szinkontrasztok; így a díszlettervező egyre inkább a képfestőhöz közeledett.”<sup>177</sup>

A XX. századi Verdi-opera díszletezésében a tervező két utat választhatott: követi a Maestro színpadi utasításait és a Ferrario vagy Bertoja által tervezett történelmi valószerűségekre törekszik, így elevenítve fel a zeneszerző drámai kontextusról vallott nézeteit; avagy a Verdi drámát egy olyan dimenzióba helyezi, amely nem feltétlenül esik egybe a Maestro kívánalmaival, ám új és személyes interpretatív lehetőségeket tár fel. A zeneszerző elképzelése szerint a színpadi rendezés a zenétől függ, ami ellentétes a későbbi színpadi rendezés gyakorlatával. A Verdi által megálmodott színpad a zenei interpretáció közvetlen építőeleme, így a

---

<sup>176</sup> l.m. 339-340.

<sup>177</sup> Damerini, Gino, *Scenografici veneziani dell'Ottocento, Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, (catalogo della mostra), Venezia, Pozza, 1962, 25.

színpadi rendezés olyan organikus rendszerbe ágyazódik, amely közvetlenül a partitúra olvasatából születik. A Maestro ekképp fogalmaz egy Giulio Ricordinak címzett, 1871. április 11-i levelében:

„[...] Nem: én egy alkotót akarok, és megelégszem azzal, ha egyszerűen és pontosan betartják azt, ami le van írva: a baj ott kezdődik, hogy sohasem az kerül a színpadra, ami le van írva! [...]”<sup>178</sup>

E levélben a színház egészének gyakorlatára, a színpadi rendezésre, valamint az összes színpadi elemre utal: a szereplők jellemzésére, az énekesek produkciójára, a tömegek mozgására, a díszlettervezésre és a jelmezekre. Verdi számára a szereplők jellemzése a legfontosabb célkitűzés, amely elsőbbséget élvez még a zenei és hangtechnikai értékek ellenében is.<sup>179</sup>

Az *Otello* Ricordi által publikált színpadi utasításaiban Verdi elsődleges fontosságúnak tartja, hogy:

„a művészek tudatosítsák magukban és alkalmazkodjanak a színpadi rendezéshez, ahogy a rendezőknek sem szabad semmiféle jelmezbeli változtatást elfogadniuk; [ezek megtervezését] a korabeli képek akkurátus tanulmányozása és másolása előzte meg, és nincs semmiféle érv amellett, hogy ezeket egyik-másik művész kényére-kedvére változtatgassák.”<sup>180</sup>

A színpadi rendezőnek, tehát az a feladata, hogy biztosítsa, az opera a korábban lefektetett és Verdi által szentesített utasításokat pontosan követi. Ez a zeneszerző által kanonizált rendezés bizonyára nem kelt nagy népszerűséget a mai színházi rendezők köreiből, mert művészi függetlenségüktől fosztja meg őket.

P. Shtarbanov a *Rigolettó-Trubadúr-Traviata* trilógia elemzésekor a következő közös ismertetőjegyeket fogalmazza meg. Az operák maximálisan ragaszkodnak az eredeti irodalmi szöveghez, és a zenei megszemélyesítés tárgya az emberi individuum. Verdi törekszik a drámai és zenei elem egyesítésére, hiszen a «hangzó»

---

<sup>178</sup> Vö, Oberdorfer, 347.

<sup>179</sup> Graf, Herbert, „Verdi e la regia lirica”, in *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969, 319-320.

<sup>180</sup> Rosen, David, „La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizione sceniche» Ricordi”, in, Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 212-213.

cselekmény nem csupán zenei illusztráció, nem a szövegek könyv díszítése, hanem önálló esztétikai kategória. A szereplőjellemezésben a dallamvonalat az emberi hang vezeti; tiszteletben tartva a korabeli lírai szabályokat, valamint a zeneszerző mindent a színpadi cselekménynek rendel alá. Ilyen értelemben a díszlettervezői megoldások mindig a teljes színpadi cselekmény ábrázolásának a részét képezik. Az opera egésze szempontjából a vizuális kép az irodalmi és zenei ábrázolás mellett hatalmas jelentőségre tesz szert.<sup>181</sup>

Az ősbemutatóról egyetlen vázlat marad fenn: Prampolini díszlete, amely az első rész második képéhez készült (3. ábra). Ez az a kert, ahol Leonora, Manrico és Luna grófja összetalálkozik. A vázlat különleges vizuális élményt biztosít, és megteremti azt a hagyományt, amelyekhez a későbbi díszlettervezők az esetek nagy többségében alkalmazkodtak. Így Girolamo Magnani aki hűségesen követi a Prampolini által lefektetett szabályokat (4. ábra). A Romolo Liverani által a «Miserere» képéhez készített díszletben a grandiózus épületek ábrázolása szintén Prampolini alapgondolatához vezethető vissza (7. ábra). Ugyanez a monumentalitás köszön vissza Alfonso Goldoni 1886-os vázlatán (10. ábra). Primo Conti díszletterve, pedig (5. ábra), amelyet az 1939-es Firenzei Zenei Május alkalmából készített, ékes bizonyíték arra, hogy a Verdi-stílus és partitúra elementáris ereje miképpen hagy nyomot a színpadi környezeten még olyan megváltozott történelmi környezetben is, amikor a díszlettervezést már nem mesterekre, hanem szabad művészekre bízák. A szintetikus stílus tökéletesen alkalmazkodik a Verdi által megkívánt zenei nyelvezethez.

Amikor a zeneszerző még jelen volt az előadásokon, annak látványképét is befolyásolta, és a vizuális élményt annak a zenedrámai egységnek igyekezett alávetni,

<sup>181</sup> Shtarbanov, Peter, „Il problema scenico nell'interpretazione di Verdi” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelveccchio-Parma, Istituto di Studi Verdiani-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 588-590.

amely egész *ars poeticája* központi magját képezi. Verdi tekintélye azonban továbbél még akkor is, amikor a Maestro már nincs jelen, mert abban a pillanatban, amikor a művész elrugaszkodik napjaink gyakorlatától, és a partitúrát tekinti az egyetlen vonatkozási pontnak, képes lesz a Verdi által megformált drámai koncepció vizualitását megragadni.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, 25-26.



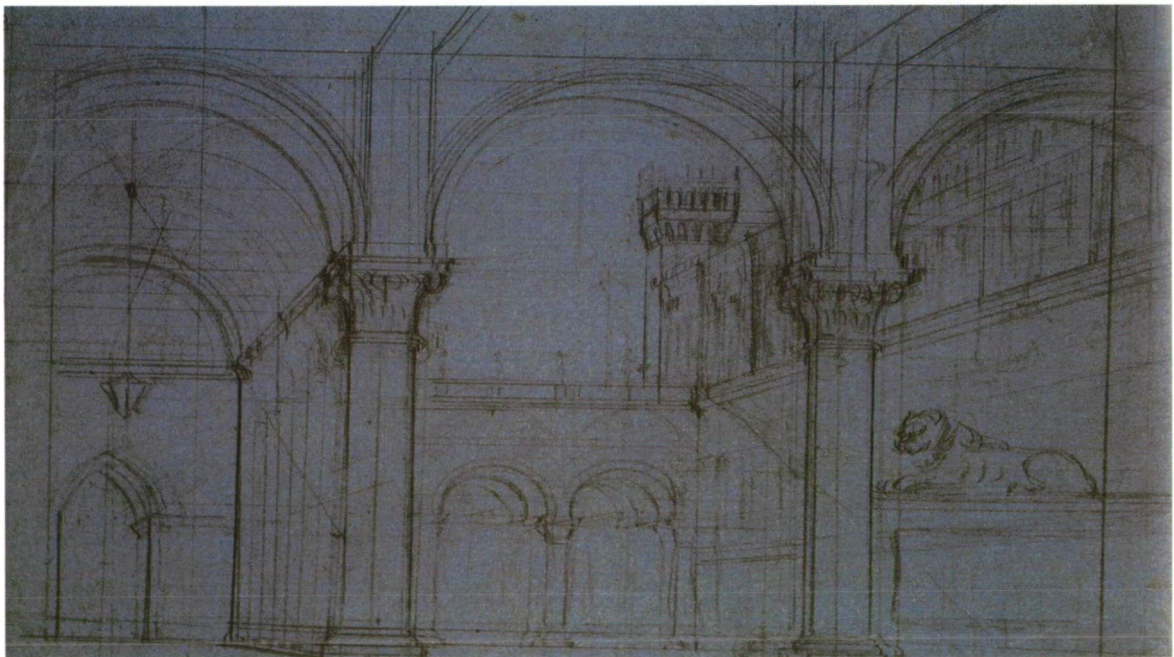


# Dramaturgiai és narratológiai elemek *A trubadúrban*

## 1. Első rész: A párbaj

### 1.1. Első kép. Ferrando balladája. Fokalizáció és zenei ideogrammak

Az első kép a zaragózi Aliaferia kastély előcsarnokában játszódik.<sup>183</sup> A képről fennmaradt Alessandro Prampolini egyik vázlata, amelyet az 1856-os fermói bemutatóra készített. A vázlat egy kék, négyzetrácsos papírlapra ceruzával készült, mérete 370 x 263 mm. A vázlat ma egy római magángyűjteményben található.<sup>184</sup>



1. ábra: Alessandro Prampolini, Atrio nel palazzo di Aliaferia, I. Rész, 1 kép<sup>185</sup>

Kisebb-nagyobb változtatásokkal a spanyol dráma szinte teljes első felvonását dolgozza fel. Az eredeti műben Guzmán, Jimeno és Fernando, don Nuño három szolgája meséli el a *fabula* előzményéül szolgáló múltbeli eseményeket: Don Nuño

<sup>183</sup> Az «Aliaferia» szó is olaszosított: a kastély eredeti neve «Alfajería»; a spanyol drámában így szerepel.

<sup>184</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk), «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 184.

<sup>185</sup> I.m. 132.

apját balvégzet üldözte, mert egyik fiát megbabonázta egy boszorkány. A banyát máglyára küldték, aki végső haláltusájában megeskette lányát, Acucenát, hogy álljon bosszút rajta. A cigányasszony így elrabolta a gróf idősebbik fiát, akit azóta sem találtak meg. Az a hír járta, hogy ugyanúgy máglyán égette el a kisfiút, ahogy azt anyjával tették.<sup>186</sup>

Gutiérrez a színházi hagyomány egyik klasszikus elemét használja, hogy a dráma valódi főszereplőjét megidézzék: a többi szereplő dialógusával mutatja be Azucenát: a három szolga prózában meséli el a múlt rettenetes eseményeit. A librettista azonban prózai és verses elemeket vezet be, az elbeszélésnek, pedig két fontos szereplője lesz: Ferrando, a szolga, és a férfikórus. Az elbeszélés mindkét változatban azonos funkciót tölt be: bemutatja a közönségnek a színpadon kívüli, múltban történt eseményeket, megismerteti a nézőt a már adott konfliktusrendszerrel. Az olasz romantikus opera hagyományai szerint ezt a szerepet mindig a kórus vállalja fel, ezért kell a szövegkönyvíróknak változtatni az eredeti felálláson.

Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a férfikórus dinamikus részvételével a zeneszerző, aki a kórus hangját felhasználva a mindentudó narrátor szerepébe bújik, rögtön azt az érzetet kelti a hallgatóban, hogy *in medias res* egy másik világba csöppent, és feszülten kell figyelnie, hogy minél hamarabb megértse mindazt, ami a színpadon történik. Verdi más esetekben is sikerrel alkalmazza azt a melodramai elvet, amely szerint a három szolga dialógusát egy szolga és a kórus párbeszéde váltja fel, pontosabban a szolga egy elbeszélés keretein belül mesél el a kórusnak a főszereplőről.<sup>187</sup>

Cammarano Gutiérreznél jóval erősebben hangsúlyozza a történet horrorisztikus színezetét, azokat a tipikus elemeket, amelyek még nagyobb hatást kölcsönöznek a

<sup>186</sup> A fabula narratológiai fogalom, itt a drámai cselekmény vázát jelöli.

<sup>187</sup> Verdi operái közül másik példa a *Macbeth*: a három boszorkány és a három gyilkos helyett egy kórusal találkozunk, amely egyes szám első személyt használ.

képnek: éjfél ut az óra, mindenkit babonás félelem száll meg, hirtelen dobszót hallunk. A spanyol dráma ebből a szempontból sokkal mértékletesebb az operánál, amely a történetet szinte fekete krónikává alakítja. Amikor a cigányasszony meglátogatja a gróf fiát, a szemmelverés pillanatában, a drámában ezt olvashatjuk:

Jimeno - Se sentó a su lado y le estuvo mirando largo rato, sin apartar de él los ojos un instante, [...]<sup>188</sup>

A librettóban ezzel szemben ennek erős felfokozásával találkozhatunk:

Ferrando - [...]E sul fanciullo, con viso arcigno, - l'occhio affiggeva torvo, sanguino!...<sup>189</sup>

A környezetfestő funkciót ellátó zenekari bevezető a vonósok kromatikus menetével fejezi ki néhány katona jelenlétét a színen, majd Ferrando magához ragadja a szót («All'erta! All'erta!»). Így indul el a zenei párbeszéd a szolga és a kórus között, amely mindig kommentálja és összefoglalja a szereplő szavait. Az elbeszélés úgy kezdődik, mint egy *ballada*, egy szólammal, mintegy távolból elbeszélve, amelyet izgatott gesztusok szakítanak félbe az eljövendőre utalva. És kit pillant meg a reggel felébredő dajka a kis gróf mellett: «Abbieta zingara, fosca vegliarda!» Az elbeszélés második versszakával tehát feltűnik a még fiatal cigányasszony. Ezzel képzeletünk már az opera jelenében jár. Azucena így már *A trubadúr* elején megjelenik, mint ahogy a dráma utolsó sorai is őt illetik. Ez is azt bizonyítja, hogy Azucenát kell a mű főalakjának tekintenünk, mint ahogy a Verdi-szakirodalom általánosan teszi.<sup>190</sup>

Azt a narratív hatást, amelyben az eseményeket a szereplők szemén, látásmódján és időbeliségén keresztül látja a közönség, *fokalizációnak* nevezzük. A szereplői perspektíva felvételének különleges esete ez, amelyben a szereplő mögé pillantás nem csupán a szereplő belső lelkivilágába való betekintést teszi lehetővé,

<sup>188</sup> Ruiz Silva, Carlos (szerk.), García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, negyedik kiadás, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1997, 112. A szöveg fordítása: odaült mellé, és sokáig nézte anélkül, hogy szemét egy pillanatra is levette volna róla [fordítás a szerzőtől]

<sup>189</sup> Gerardi, Ettore, (szerk.) *Giuseppe Verdi, Celeste Aida... I testi delle opere: Aida – Trovatore – Ballo in maschera – Forza del destino*, Roma, Napoleone, 1981, 35. A szöveg fordítása: és átszellemült arccal szegezte fenyegető, véres tekintetét a fiúcskára [fordítás a szerzőtől]

<sup>190</sup> Vö, Osthoff, 74-77.

hanem egyenesen az ő valóságérzékelésén osztozik a közönség. Ez az egyik leghatásosabb eszköze annak, hogy a közönség is azonosulni tudjon a színpadi szereplő drámai helyzetével, lelkivilágával. A hatást kétféle zenei megoldással lehet elérni: egyrészt *színpadi zene* használatával, vagyis a szereplő hangjának megszólaltatásával, amely egy szintre helyezi a közönség és a szereplők zenei érzékelését, így a néző/hallgató is a színpadi események aktív részesévé válik; másrészt az egyes szereplőkre való összpontosítással, automatikusan kizárva a többi szereplőt, akik a külső megfigyelő szerepébe kerülnek, mintha ők maguk is a közönség soraiban ülnének.

Az egyénre összpontosító *fokalizációs* technika jeles példája *A trubadúr*: ebben az operában kétszer is találkozunk ugyanannak a történetnek az elbeszélésével két különböző oldalon levő szereplő szájából. Jelen esetben, az opera első részében Ferrandón és a kóruson keresztül ismerjük meg a *fabula* alapjául szolgáló előzményeket. Először rövid zenekari bevezetőt hallunk, amelynek szerepe a tájleírásban, hangulatfestésben keresendő. Narratológiai szempontból a zenekarnak kommentáló, olykor ellentmondást kifejező funkciója van, a zeneszerző hangjának felel meg, és információval szolgál az adott szereplő lelkiállapotáról. Ferrando elbeszélésében éppen ez a funkciója: hangulatfestés, a néző ráhangolása az opera belső valóságára.

Ezek után elkezdődik a zenei párbeszéd Ferrando és a férfikórus között. Ez utóbbi kommentálja, összegzi a szolga mondatait. Ilyen eszközökkel elevenedik fel a cigányasszony és az elrabolt fiú borzasztó története; a múltbeli események felvázolásával, pedig megismerjük az opera gondosan felépített konfliktusrendszerét. *A fokalizáció* miatt a zene Ferrando hiedelmekkel és a Grófhhoz lojális, szolgállelkű, belső világát ábrázolja, így sokkal többet árul el magáról Ferrandóról, mint az

előzményről. Ennek okaira részletesebben az opera sajátos időfelfogásánál térek ki. A zene ugyanis a színpadi, abszolút jelenben él, és ha valamilyen oknál fogva múltbeli eseményeket kell ábrázolnia, nem az adott esemény, hanem az azt bemutató szereplő ábrázolására helyezi a hangsúlyt. Ebben rejlik a zene *fokalizáló* ereje, amely a kifejezésár gazdagításával számottevő drámai hatás elérésére képes.

Verdi Ferrando szájába adja tehát a mesélő szerepkört, személyén keresztül ismerjük meg először a borzalmas történetet. A közönség az ő szemén keresztül látja a múltat, amelyet a szolga érzései, személyes emlékei hívnak életre. A szövegkönyv szolgáltatja a kép pontos tartalmát, a zene, pedig a szereplő belső világának szubjektív dimenzióját. Tehát nem a librettó, nem a *fabula*, hanem a zene vonja be a *fokalizáció* eszközét.

Ugyanazt a történetet másodszor Azucena szájából halljuk. Ez esetben nem egy közszájon forgó horrorisztikus mesét hallunk, hanem az eseményt átélt hiteles szereplő, Azucena belső világán keresztül hallhatjuk a borzalmas történetet némi többlet információval kiegészítve. Mivel ez esetben a zene Azucena nézőpontjára összpontosít, a jelenet teljesen más drámai színezetet ölt. A szolga korábban a gróf és a XVI. századi hagyományos társadalmi erkölcs szószólójaként Azucena és anyja gonosz, cigány lelkületét hangsúlyozta ki, és ítélte el őket mágiával és hiedelmekkel teli, társadalomhoz nem alkalmazkodó, rendhagyó életükért.

Más szóval a társadalomba integrált kor emberének általános véleménye nyilvánult meg Ferrando alakján keresztül. Ő jelképezi azt az átlagembert, aki rossz szemmel és előítéllettel tekint a cigány életvitelre, Azucenát és anyját, pedig gonosz boszorkányoknak titulálja. A cigányasszony elbeszélése azonban a másik oldalt mutatja be, a társadalomból kirekesztett cigánylét emberi oldalát, és Azucena személyes tragédiáját. Ő az anya és lánya közötti gyengéd érzelmek erejét emeli ki, és

megpróbál emberi magyarázatot adni embertelen tettére: magán kívül volt, és valamilyen fatális véletlen folytán saját gyermekét dobta a lángok közé. Ezekben a pillanatokban a közönség szánalmat érez egy olyan asszony iránt, aki egyszerre veszített el anyját és gyermeket. Ferrando Azucenát, a boszorkányt, Azucena pedig a szerető anyját és leányt mutatja be.

Az előzmény jelenléte az operában zenedramaturgiailag szerencsétlen, nehezen illeszthető be az opera egészébe, hiszen a romantikus zene nem a *fabulára*, az események egymásutániságára összpontosít, mégis *A trubadúr*-ban, amelyet oly sokan a szétदारaboltság és inkohärensség vádjával illetnek, drámai funkciót kap az előzmény, amely a kétszeri ismétléssel, a különböző nézőpontú zenei ábrázolással tovább mélyíti a szereplők drámai jellemzését. Így nyer értelmet Ferrando elbeszélése, aki az ellenséges oldal, a külvilág álláspontját tárja elénk, és Azucena története, aki az emberi lélek mélységeit mutatja be. Látszólag tehát ugyanarról szól a két elbeszélés, mégis teljesen más természetűek, két különböző drámai jelentéssel bírnak.

Ferrando elbeszélése valójában két strófából álló *ballada*, amely gyakorlatilag a klasszikus tragédia prologus funkcióját látja el.<sup>191</sup> Verdi a teljes epizódot nemes egyszerűséggel „Bevezetőnek” nevezi. A basszus, Ferrando lesz tehát a *korifeus*, akinek az elbeszélését a kórus emocionális reakciója követi. Gabriele Baldini így értékeli Ferrando dramaturgiai funkcióját:

[...] ebben az operában a basszusnak teljesen rendhagyó szerepe van, hiszen a cselekmény bevezetésével, mellékes szerepéből kiindulva sötétebbnek és félelmetesebbnek mutatja be a

<sup>191</sup> A cselekmény összefoglalására szolgáló *ballada* használatra a francia és német operahagyomány nyújt példát. Verdi franciaországi tartózkodása idején jó néhány francia előadást látogatott, hogy tanulmányozza a *grand opérát*. Oliver Strunk szerint nem kizárt, hogy hallhatta Boïeldieu *La dame blanche* című művét vagy Meyerbeer *Robert le diable* című operáját, amelyek aztán ötletet adhattak *A trubadúr*-hoz. A német hagyományban, az opera lényegét összefoglaló *ballada* Wagner *Bolygó Hollandijában* érhető tetten. A *ballada* drámai funkciójának részletes elemzését lásd: Petrobelli, Pierluigi, „Per un’analisi della struttura drammatica del *Trovatore*”, in *Atti del III° Congresso internazionale di studi verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 387-400.

történetet, ám az opera további részében semmiféle szerephez sem jut. [...] Az előzményül szolgáló első jelenet után, a basszus kiesik a főszereplők köréből. [...] <sup>192</sup>

Zenedramaturgiai értelemben, tehát szerencsétlen a szolgát ilyen komoly feladattal ellátni, hiszen nincsen jelentős szerepe az operában. Valóban, az elbeszélésen kívül még a színpadon is elég ritkán van jelen, akkor is csupán mellékszereplőként. Hogy e csorbát kiköszörölje, Verdi igen aprólékos, minden részletre kiterjedő, zenei szimbólumrendszert dolgoz ki.

Az igaz, hogy az elbeszélés egésze Ferrando szájából hangzik el, így narratológiai értelemben a szerző a szolga szemszögéből mutatja be az előtörténetet. Vizsgáljuk meg azonban közelebbről az elbeszélés tárgyát, Azucénát. Azucena zenei elemzéséről, és a Verdi-zene feltérképezésének új perspektíváiról P. Petrobelli kutatásai adnak igen részletes útmutatót. Ugyan kevés anyag maradt fenn *A trubadúr* alkotási fázisairól, ismeretes, hogy a drámát olvasva Verdit leginkább Azucena alakja ragadta meg, ahogy ez a már idézett, 1850. január 2-i, Cammaranónak címzett levélből is egyértelműen kiderül. Verdi Azucénát tekinti főszereplőnek, valamint róla akarja elnevezni magát az operát is "A cigányasszony" címmel. Az alkotás későbbi fázisában, egy Cammaranónak írt, 1851. április 9-i keltezésű levelében, pedig a zeneszerző konkrét utasításokkal látja el a szöveggönyvírt:

„Ha nem tévedek, legkevésbé Azucena alakja őrzi a különös és újszerű jelleget: úgy tűnik, hogy nem kap elegendő hangsúlyt ennek az asszonynak a két nagy szenvedélye, a leány és az anya szeretete.[...] Ne legyen Azucena örült. A nagy tehertől, a fájdalomtól, a virrasztástól és a borzalomtól lesújtva képtelen a folyamatos beszédre. Érzékei tompák, de nem örült. Egészen az utolsó pillanatig meg kell őrizni ennek az asszonynak a két nagy szenvedélyét: a Manrique iránti szeretet, és az anyja iránti bosszúszomját.”<sup>193</sup>

Verdi tehát meg kívánja őrizni Azucena ambivalens természetét, és a végsőig megtartani az anyja iránt érzett gyermeki szeretetet, amely szélsőségesen a bosszúra sarkalja, és a fia iránt érzett anyai szeretetet, amely Manrico személyére irányul. Azucena kettős személyiség, és e kettősség körül forog az egész drámai cselekmény.

<sup>192</sup> Vö, Baldini, 242.

<sup>193</sup> Vö, Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, 118-121.

Éppen ezért már az opera kiindulási pontjában szükséges ezt tisztán és világosan érzékeltetni a közönséggel és belevésni a néző/hallgató memóriájába. Erre már Gutiérrez is rátapint, ezért alkalmazza a prológust, Verdi azonban a szövegkönyvből kiindulva tovább szövi a dráma fonalát: Azucena személyét zenei szimbólummal látja el, ez, pedig nem más, mint a H hang. A kezdő *fanfárok* után már a huszonegyedik ütemben megjelenik: a vonósok – a hegedűk és a nagybőgők – zengik egészen nyolc ütemen keresztül Ferrando «All’erta! All’erta!» felkiáltásáig. Természetesen a felkiáltás is H hangon kezdődik, és minthogy a partitúra további elemzése egyértelműen bizonyítja ezt a drámai funkciót, bizton állíthatjuk, hogy a felkiáltás nem annyira a körülötte zajongó tömegnek szól, hogy csendesedjenek le – ahogy az irodalmi dráma és a librettó sugallja -, hanem a néző felé szól ki, hogy bevonja őt, és bemutassa a cselekmény tengelyét.<sup>194</sup>

A kórus rövid kommentárjai a cselekmény további két dinamikus elemét jelenítik meg. A gróf féltékenységet - 43-46. ütem - a jellegzetes ritmus makacs ismétlése jelképezi, miközben a librettó szövegében ezt olvashatjuk: «Gelosia le fiere – Serpi gli avventa in petto».<sup>195</sup> Ez a zenei ábrázolás mindig pontosan akkor jelenik meg, amikor fellobban a féltékenység lángja: először, amikor a Gróf akcióba lép, hogy Leonórát elrabolja a kolostorból, a második felvonás fináléjában: ekkor a zenei alakzat fordított ritmikával jelentkezik, és a fagott, a gordonka és a nagybőgő zengi.<sup>196</sup>

Másodjára akkor találkozunk vele, amikor Leonora a negyedik felvonás *Scena e Duetto* részében a Grófhhoz esdekel, hogy Manrico életét mentse, amely szintén előhívja a Gróf féltékenységet: a zenei alakzat most is a zenekarból csendül fel, a

---

<sup>194</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un’esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*, 392.

<sup>195</sup> Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003, 5.

<sup>196</sup> I.m. 212. 4-9 ütem.



fuvola, az oboa, a klarinét és az első hegedők jelenítik meg, tizenkét ütemen keresztül.

Mindeközben a librettóban a következő párbeszéd hangzik el:

Leonora Eglì è già presso – All'ora estrema; e tu lo chiedi?  
Conte Osar potresti?...  
Leonora Ah, sì, per esso – Pietà domando...  
Conte Che! Tu deliri!<sup>197</sup>

Más esetekben az alakzat kevésbé közvetlen módon jelentkezik, mint például Leonora *cabalettájában* («Tu vedrai che ancora in terra») a «con te per sempre unita nella tomba scenderò» szavak elhangzásakor: a féltékenység ritmusának megjelenése itt azt jelzi, a gróf féltékenysége közvetlen fenyegetés a hősnő számára, és halálának utolsó indoka.<sup>198</sup>

A Gróf féltékenységén kívül Manrico zenei jelképe is feltűnik az operanyitó *ballada* kórus részében: a G hang, amely a vonósokon keresztül jut a hallgatóság fülébe, az 51-59 ütemig.<sup>199</sup> A kórus szövege ez alatt: «Dalle gravi – Palpebre il sonno a discacciar, la vera – Storia ci narra di Garcia, germano – Al nostro Conte».<sup>200</sup> Ennél a résznél Manrico jellegzetes G hangja, és az operában később is megjelenő, rá jellemző ritmika éppen a «la vera storia» szavakon jelenik meg, amely érzékletesen jelzi, kiről is szól valójában a történet. A G hangon kívül, azonban ennél a pontnál van egy másik domináns hang, a H – az 53-56. ütemben -, amely, mint tudjuk, Azucena zenei megfelelője. Tehát, a zenei mozgás érzékletesen mutatja, elrabló és elrabolt egyszerre van jelen a képzeletbeli színpadon.

Az eddig tárgyalt zenei ábrázolások a *balladában* még csupán egyszerű zenei kijelentések, amelyek előrejelzik a későbbi kidolgozást. A dráma e pontján egyetlen

<sup>197</sup> Vö, Gerardi, 58. és Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 365-366.

<sup>198</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 351. 5-6 ütem

<sup>199</sup> l.m. 6-7.

<sup>200</sup> Vö, Gerardi, 35.

dramaturgiai funkciót látnak el: Azucena szélsőségét és ezzel együtt a dráma fő konfliktusrendszerét bemutatni.

A szolga nekikészül tehát a történetmondásnak, a kórus, pedig nagy figyelemmel kíséri az előkészületeket («Udite, udite.»), a zenekar is hallgat, az izgatott hallgatóság perspektívájába helyezkedik, várja az érdekes történetet és kiegészíti a kórus zenei megjegyzéseit. Az elbeszélés első része («Di due figli vivea padre beato») *andante mosso* tempójelzésű, a szólista hangszerek – klarinét és fagott – jelenléte, pedig az emlékezés narratív funkcióját jelöli. Ezzel hívja fel a figyelmet a zeneszerző arra, hogy most valami másról van szó, és a jelen események menete megtorpan. A basszus 14 ütemen keresztül énekel ebben a tempóban, és a zenei struktúra követi a szöveg formális szerveződését: három zenei frázisból áll, és minden egyes zenei frázis a librettó két-két verssorának felel meg. A frázisok fejlődése aszcendens, felfelé ívelő. A felfelé haladó mozgás a kezdő H<sub>2</sub>-ről jut el a H<sub>3</sub> hangra: az utolsó verssor már ezen a hangon deklamál.<sup>201</sup> Nem véletlen, hogy a szövegben az utolsó verssor a következő: «E chi trova accanto a quel bambino»?<sup>202</sup> A H hang artikulációja erre a verssorra éri el a maximális feszültséget, amelyet a zenekari rész kromatikus mozgása – az elbeszélés 14. és 15. ütemében – még tovább emel. A H hang tehát itt is emblematikusan visszatér, jelezve Azucena jelenlétét.<sup>203</sup>

Az elbeszélés második része zenei díszítésekkel tűzdelt; *allegretto* tempójelzése, pedig népi táncot, népies világot idéz. A hangnemek vizsgálatával is igen érdekes eredményre jutunk: az eddig tárgyalt H hang az elbeszélés korábbi fázisaiban még nem terjedt ki az egész hangnemre, tehát dramaturgiai értelemben csupán jelzés értéke volt. Teljes drámai jelentést akkor ér el, ha hangnemmé fejlődik. A H hanghoz két

<sup>201</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 8-9.

<sup>202</sup> Vö, Gerardi, 35.

<sup>203</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, 393.

hangnem társulhat: az e-moll – ahol a H hang a hangnem ötödik foka -, és a G-dúr – ahol a H hang a hangnem harmadik foka. A  $\frac{3}{4}$ -es *allegretto* rész e-mollal kezd: ez a hangnem érvényesül az elbeszélés első szekciójában - a partitúra 9-15. oldaláig-, majd a második szekcióban – a partitúra 16-26. oldaláig - a G-dúr kap teret.

Verdi egész alkotói tevékenysége során különleges zenei alakzatokat dolgozott ki, amelyek a verbális tartalom figyelembevételével nyernek értelmet: a szövegben levő bizonyos kifejezéseknek, verbális szimbólumoknak még nagyobb drámai hangsúlyt kívánt adni úgy, hogy lefordította őket a zene nyelvére. A híres zeneszerző és zenekritikus, L. Dallapiccola zenei *ideogrammáknak* nevezi a zenei eszközökkel megnyilvánuló verbális szimbólumokat.<sup>204</sup> Verdi zenei motívumokkal emel ki egy-egy kulcsszót a drámai szövegből, és az egész zenei elbeszélés e gócpont körül forog, hogy a hallgatóság figyelmét ráirányítsa a szó dramaturgiai jelentőségére. Pontosan ez történik a *ballada allegretto* részében: a kulcsszavak - «zingara» és «fanciullo» - vagyis Azucena gyermeki szeretetének és anyai szeretetének két tárgya, cigányasszony és fiú. E két verbális szimbólum körül forog az egész zenei téma: az e-moll – a gyermeki szeretet - és a G-dúr – az anyai szeretet - a H hang körül mozog.

204

Dallapiccola, Luigi, „Per una rappresentazione de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi”, in *Musica II*, Firenze, Sassoni, 1943..129. Verdi alkotói tevékenysége során pontos zenei alakzatokat dolgoz ki egy-egy verbális szimbólum vagy cselekmény zenei ábrázolására. Ilyen például az evezés motívuma: zeneileg a basszus *ostinátója* jelzi, amelyet félhangos zenei előke, *accacciatura* díszít. Ezzel a motívummal az *Alzira* első felvonásában, a főszereplő áriája előtti *recitativo* részben találkozhatunk a következő szavak elhangzásakor: «Di Gusman su fragil barca», valamint a *Stifelio* első felvonásának második színében, a főszereplő elbeszélése alatt a «Di qua varcando sul primo albore» kezdetű részben.

A másik igen konkrétan kidolgozott zenei szimbólum a nap vagy egy ragyogó fényforrás képe. Zeneileg a hegedű vagy a fuvola magas regiszterében megszólaló, hosszan tartott *trilla*. Ez a zenei motívum jelenik meg a *Végzet hatalma* első felvonásában Don Alvaro szavainak - «E quando il sole nume dell'India» - elhangzásakor, vagy az *Aida* első felvonásában, Radamès *románca* végén az «un trono vicino al sole» szavakra. És végül *A trubadúr* is büszkélkedhet egy ilyen zenei szimbólummal az első felvonás második részében, a Leonora áriáját megelőző *recitativo* részben a «Come d'aurato sogno» szavak elhangzásakor. A zenei *ideogramma* további kifejtését lásd. Dallapiccola, Luigi, „Parole e musica nel melodramma (1961-1969)” in: *Parole e musica*, Nicolodi, Fiamma (szerk), Milano, Il Saggiatore, 1980, 63-93; Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, in *Atti del III° Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 387-400.

Ilyen mértékű zenei kifejtéssel Azucena közvetlenül kifejezésre jutó kettőssége emberfeletti dimenziót ölt.<sup>205</sup>

Amikor a szemellverés témája felmerül, a kórus hihetetlen kifejező erővel jeleníti meg az esemény borzalmát. A kórus az emberek negatív ítéletét közvetíti: «Ah scellerata..... oh donna infame!... – Del par m’investe odio ed orror!»<sup>206</sup> Majd néhány halkán, *pianó*ban megkérdezik: «E il padre?»<sup>207</sup> A kórus rokonszenvet és részvétet érez az idős gróf iránt fia elvesztése miatt. A zenekar a kórus – pontosabban Ferrando - perspektíváját követve gyászos színt ad a jelenetnek: a dallamív ereszkedő. Amikor pedig a gróf hű szolgája a cigányasszony természetfeletti képességeiről kezd el regélni, a zene is a természetfelettit jeleníti meg: azt a kísérteties szellemvilágot, amelyet az éjszakai állatok szárnyzuhogása és a halálos félelem suttogása kelt életre, ahonnan anya és lánya származik. Amikor kiderül, hogy Azucena még él, és még mindig birtokában van eme ijesztő képességeknek, a zene tovább fokozódik, és megszólal egy természethang, az éjszakai harangszó. Mindez zeneileg igen érzékletesen, teljes horrorisztikus erejével kerül kifejezésre az *Allegro assai agitato*,  $\frac{3}{4}$ -es részében, amely a bevezetőt és az elbeszélést zárja. Ez az epizód természetesen itt sincs kifejtve teljes zenei valójában, csupán előrevetíti a későbbi eseményeket, így teremtve zenedramaturgiai kapcsolatot az opera többi részével.

---

<sup>205</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un’esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*, 394-395.

<sup>206</sup> Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), Milano, Ricordi, 2000, 12.

<sup>207</sup> I.m. 13.

## 1.2. Második kép

### 1.2.1. Leonóra áriája. A toposzok és a bel canto-hagyomány

Az opera első felvonásának második képe a kastélykertben játszódik, és azt a négy színt öleli fel, amely a spanyol drámában doña Leonor szobájában zajlik. Az 1853. január 19-i ősbemutatóra készült díszlet festett változata ma egy római magángyűjteményben található: Alessandro Prampolini a festő. A 305x230 mm nagyságú olajfestmény drámai erejét a fény-árnyék játék adja.<sup>208</sup>



3. ábra: Alessandro Prampolini, Giardini nel Palazzo dell'Aliaferia, I rész, 2 kép, Roma, teatro Apollo, 1853.<sup>209</sup>

Bár Verdi nem volt elégedett az ősbemutató díszleteivel, a Prampolini által teremtett környezet alapvetően illeszkedik a tárgyhoz és a dráma eseményeihez. Az ecsetkezelés és a vonalvezetés szentimentális stílusú, gyors és szaggatott, majdnem

<sup>208</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «Sorgete' Ombre serene'», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 184.

<sup>209</sup> I.m. 132.

foltszerű. A sűrű és intenzív színvilág a szín dramaturgiai súlyát emeli. A félig eltakart hold fehérsége megvilágítja az épületet és visszatükröződik a tó vizében. Az éjszakai, sötét színek a librettóban zajló események hangulatát adják vissza. A díszlettervező pszichológiai és szentimentális nézőpontból közelíti meg a dráma háttéréül szolgáló és a szereplők belső, lelki vívódását tükröző tájat. Teljes az összhang kép zene és szöveg között; látható tehát, hogy Prampolini a Verdi által elképzelt koherens és egységes dramaturgiai hatás elérésére törekedett. Az éjszaka sötétjébe burkolódzó udvar Verdi «színpadi szó» fogalmának engedelmessé, a szív és a dráma helye, nincs teleaggatva felesleges dekorációval, csupán a szereplő belső lelki jellemzése a mérvadó. Mivel Prampolinire igen nagy hatással volt a korabeli fényképészet tudománya, a díszlet nem klasszikus látványkép, nem festmény, hanem inkább fényképre hasonlít.<sup>210</sup>

Ugyancsak 1853-ban a pármai színháznak a Verdi által is nagyra becsült Girolamo Magnani tervezte e kép díszletét, amelyről fennmaradt egy 468x332 mm nagyságú litográfia. A kép Alberto Pasini és Nicola Benoist képeivel együtt a Lemercier kiadó 1855-ben, Párizsban publikált albumában jelent meg. A litográfia kiadásának oka valószínűleg Magnani oktatói tevékenysége volt, aki a pármai színház díszlettervezőjeként, díszlettervezői iskolát szervezett.

---

<sup>210</sup>

Vö, Pigozzi, 113-114.







4. ábra: Girolamo Magnani, Giardino nel palazzo di Aliaferia, Teatro Regio, Parma, 1853.<sup>211</sup>

A librettó megírásakor Cammarano nagy szabadságot enged meg magának, mivel gyakorlatilag kihagyja a dráma második színet, vagyis a Leonor és don Guillén közötti párbeszédet, és olyan verssorokkal helyettesíti, amelyek a spanyol műben csak jóval később jelennek meg. Így Leonora áriája («Tacea la notte placida») ebben a felvonásba kerül színre, míg spanyol megfelelőjét a dráma harmadik napjának ötödik színeben a Leonor és Manrique közötti dialógusban találjuk meg, amikor hősünk szerelmes éjszakájukra emlékezteti a lányt:

**dráma (III./5.):**

Manrique  
En una noche plácida y tranquila...  
¡qué recuerdo, Leonor; nunca se aparta  
de aquí el corazón!; la luna hería  
con moribunda luz tu frente hermosa,  
y de la noche el aura silenciosa  
nuestros suspiros tiernos confundía.

**librettó (I./2.):**

Leonora  
  
Tacea la notte placida;  
Bella d'un ciel sereno  
La luna il viso argenteo  
Lieto mostrava e pieno.

Don Guillén személyének elhagyása, és a színek újrafelosztása következtében Leonora lírai önkifejezése elveszíti az eredeti drámai kontextust. Cammarano tolla nyomán a szereplő a szerető leány absztrakt, idealizált képévé egyszerűsödik, míg a drámában komoly teret kap a nemes hölgy vívódása szerelem és társadalmi elvárások

<sup>211</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 134.

között. A spanyol alak szenvedélyek keresztüzében őrlődik, míg Cammarano alakjából hiányzik ez a fajta lelki gyötrődés. Lesz, azonban más jellegzetesség, amellyel szerepe mégiscsak gazdagodik, ha nem is gutierrezi értelemben. Erre a szereplő zenei jellemzése derít fényt. Mindenesetre a drámában hangsúlyosabb a karaktert állandóan foglalkoztató két ellentétes erő. A szerelem melletti választása egyszersmind megbélyegzi, megalázza, a szereplő, pedig tisztában van ezzel. Az operában, azonban halálig hű, szerelmes leány.<sup>212</sup> Ezt az ellentétet szemléletesen mutatja a következő példa:

**dráma:**

ven, trovador, y mi lloro  
te dirá cómo te adoro,  
y mi angustia te dirá...  
Mírame aquí prosternada;  
ven a calmar la inquietud  
de esta mujer desdichada:  
tuyo es mi amor, mi virtud...  
¿Me quieres más humillada?<sup>213</sup>

**librettó:**

Di tale amor che dirsi  
Mal può dalla parola,  
D'amor che intendo io sola,  
Il cor s'inebria!  
Il mio destino compiersi  
Non può che a lui dappresso...  
S'io non vivrò per esso,  
Per esso io morirò!<sup>214</sup>

A spanyol dráma második és harmadik napjának utolsó színeiben Leonor meghasonlottsága kerül a középpontba, ám Cammarano elhagyja ezeket a színeket, amely a karakter leegyszerűsödésének kockázatával jár, és az olasz Leonora a librettó szerint a konvencionális, romantikus hősnő jellemrajzának határai között marad. A spanyol dráma megfelelő színeiből vett példák világosan jelzik a leány belső gyötrődését Manrico és Isten között:

Cuando en el ara fatal  
eterna fe te juraba,  
mi mente, ¡ay Dios!, se extasiaba  
en la imagen de un mortal.  
Imagen que vive en mí  
hermosa, pura y constante...  
No, tu poder no es bastante  
a separarla de aquí.  
Perdona, Dios de bondad,  
perdona; sé que te ofendo:  
vibra tu rayo tremendo  
y confunde mi impiedad.

<sup>212</sup> Vö, Kimbell, 42-44.

<sup>213</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, 119-120.

<sup>214</sup> Vö, Gerardi, 39.



Mas no puedo en mi inquietud  
arrancar del corazón  
esta violenta pasión,  
que es mayor que mi virtud. (III/4.)<sup>215</sup>

Amikor, pedig Manrico érkezik, hogy megszőktesse, belső agóniája drámai magaslathoz jut, azért könyörög, hogy Manrico szabadítsa meg ettől a szerelemtől:

Ten de mí compasión: si por ti tiemblo,  
por ti y por mi virtud, ¿no es harto triunfo?  
Sí, yo te adoro aún; aquí en mi pecho,  
como un raudal de abrasadora llama  
que mi vida consume, eternos viven  
tus recuerdos de amor; aquí, y por siempre,  
por siempre aquí estarán, que en vano quiero  
mi pasión criminal lanzar del pecho.  
No encones más mi endurecida llaga;  
Si aún amas a Leonor, huye, te ruego,  
Libértame de ti. (III/5.)<sup>216</sup>

Fontos azonban kihangsúlyozni, hogy ez alkalommal tisztán a szöveggönyv Leonoráját elemezzük, nem pedig a zenei regisztert is alkalmazó opera hősnőjét, amely a zenei eszközök segítségével sokkal gazdagabb jellemábrázolással rendelkezik, és még a spanyol drámánál is mélyebb dimenziókat érint. Az első felvonás áriáját megelőző *recitativo* részben a «Come d'aurato – Sogno fuggente imago» szavakra a hegedűk hosszan tartott trillái az Asz hangon, -amely P. Petrobelli szerint Verdi zenéjében a nap vagy egy ragyogó fényforrás zenei leírása – azt az álomszerű káprázatot jelenítik meg, amikor Leonora először találkozott a trubadúrral.

Leonora áriájánál érdemes kitérni a toposzok jelentőségére. A XIX. század olyan operahagyományt kap készen, amelyben a már kialakult és jól bevált jelenetek és helyzetek önmagukban sikerrel kecsegtetnek. A toposzok dramaturgiai támpontot nyújtanak a zeneszerzőnek, mert a drámai cselekmény menetében alkalmat nyújtanak egy-egy lírai, zenei betét beékelésére, amelyek elengedhetetlen fontosságúak a zene drámai megnyilatkozása szempontjából.

<sup>215</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, 150-151.

<sup>216</sup> l.m. 154.

Az opera történetében a szövegkönyv megírásakor, gyakran alkalmazzák az ima, dühkitörés, panasz, átok, szerelem vagy hála toposzait, hiszen ezek teremtik meg azt az alap drámai szituációt, amelyre aztán építkézhet a zene, kiterjesztve teljes drámai repertoárját. A librettóban ez a váz lesz az előfeltétele a drámai pillanat kibontakozásának, amely a zene eszközeivel valósul meg.<sup>217</sup>

A szerelem toposzára bizony jócskán találhatunk példát a *Trubadúrban*, amelyet akár a szeretet-gyűlölet drámájának is nevezhetnénk, mert minden szereplő e két véglet között ingadozik. Az operában négy alkalommal találkozhatunk a szerelem toposzával; minden egyes felvonás hoz erre egy példát. Vizsgáljuk meg, milyen drámai helyzet kerekedik ki belőlük. Az opera első szerelem toposza éppen Leonora elsőfelvonásbeli *cavatínájában* érhető nyomon. Ha közelebbről szemügyre vesszük a jelenetet, a drámai szöveg dialógus Ines és a hösnő között, ám zenedramaturgiailag csak a *cavatínának* van súlya, amely lírai monológnak fogható fel.

A dráma és az opera műfaja közötti eltérések egyik forrása a dialógus drámai funkciójában keresendő. A párbeszéd vagy a monológ, mint belső dialógus nyilvánvaló építőelemek az irodalmi drámában, a zenés színházban azonban igen szórványosak, mivel a *recitativót* nem annyira a muzikalitás, mint inkább a verbalitás jellemzi, és ilyen értelemben másodlagos kifejezési forma az operadramaturgia szempontjából, hiszen az abból a dahlhausi feltevésből indul ki, hogy a dráma a zenén

217

Az egyik legközkedveltebb toposz az ima, amely ugyan a *Trubadúrban* nem szerepel, mégis érdemes rá időt szakítani, hiszen Verdínél sokszor találkozunk vele: egyik legdrámaibban kidolgozott példája Desdemona imája az *Otello*ban. E lírai betétet hiába is keresnénk az eredeti Shakespeare tragédiában, ugyanakkor a dráma korábbi operaváltozatában, Rossini *Otello*jában már szerepel, hiszen Rossini is észrevette, milyen ragyogó lehetőségeket hordoz a zene megnyilatkozása szempontjából. A melodramában az imák és könyörgések, bárki is legyen eredetileg a címzettjük, végül mindig a közönség felé fordulnak, és funkciójuk abban rejlik, hogy lehetőséget nyújtanak a zenének, hogy az teljes valójában kibontakozhasson, a közönség pedig elérzékenyüljön, hiszen a drámával ellentétben, mint láttuk, a zene azonnal, még a szó kimondása előtt hatást gyakorol a közönségre, lévén a zenei kommunikáció jóval gyorsabb mint a drámai szó. Az irodalmi és zenei toposzokról lásd: Lindenberger, Herbert, *L'opera lirica, Musa bizzarra e altera*, Bologna, Il Mulino, 1987. és Garda, Michela, *L'estetica musicale del Novecento, Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007.

keresztül valósul meg. Az irodalmi dráma legfontosabb eszköze tehát a dialógus, míg az operában az *ária*.

A XIX. század folyamán az opera átalakul, már nem csupán sok drámai és kevés zenei elemet tartalmazó *recitativók* és sok zenéből de kevés drámából álló *ária* részek pusztá egymásutániságát jelenti, hanem a zenei kifejezésen alapuló dráma tiszta megvalósulását. Dramaturgiai szempontból tehát a *recitativo* már nem különül el az *áriától*. Vizsgáljuk meg, mi is ennek az oka. Általánosságban elmondhatjuk, hogy a romantikus operában a *duett* egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. Érvényesül a *tragédie classique* hatása: gyakran használja a bizalmasal való párbeszéd formáját, amely tulajdonképpen monológként is felfogható.<sup>218</sup>

Konkrét példánkban éppen erről van szó: Leonóra bizalmasához, Ineshez intézi a szavakat, de valójában mintha a szolgáló ott sem lenne, képtelen féken tartani a Leonóra szívéből kicsorduló érzelmeket. A hősnő belső érzésvilága a párbeszéd segítségével kivetül a külvilágra. Mind a monológ, mind a bizalmas párbeszéd azt a célt szolgálja, hogy a drámai súlypont a külvilágról a belső világra essen. Ilyen értelemben, bár látszólag az *ária* és a dialógus ellentmond egymásnak - hiszen a dialógus, vagyis a *recitativo* hagyomány szerint mozgalmasság, drámai rész, míg az *ária* lírai pihenő - a belső dialógus jelentőségének növekedésével ez a különbség csak látszólagos, így ebben az esetben *ária* és dialógus dramaturgiai szempontból nem különbözik. Ugyanakkor lényeges különbség, hogy a belső cselekmény tekintetében, az operában az érzelmek és nem a karakterek elve dominál, hiszen, ahogy Dahlhaus kifejti: a zenedramaturgia az érzelmekből kibontakozó és nem az intrikát motiváló

---

<sup>218</sup> Dahlhaus, Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, szerk. Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005, 81.

karakterek által kiváltott, és a cselekmény következtében kialakuló, drámai helyzetre összpontosít.<sup>219</sup>

Az *áriában* szólóhangszerek – a klarinét és a fagott – érzékeltetik a szerelmes leányalak türelmetlenségét, a találkozás izgalmát. Az irodalomkritikus, J. C. Ruiz Silva szerint Leonora áriája szép és kifejező, tükrözi a rejtélyes trubadúr iránt érzett szerelmét, mégis a *cavatínát* megszakítás nélkül követő *cabaletta* a Bellini és Donizetti féle *belcantista* modellt követi, amely a figura mély pszichológiai jellemzése szempontjából nem túl előnyös. Véleménye szerint a zeneszerző Leonora személyiségét tudta megformázni a legkevésbé, alakja csupán a fináléban tér vissza a mellőzöttségből.<sup>220</sup> W. Osthoff kritikája is elhamarkodott, amikor kijelenti, hogy a hősnő *cabalettái* egyértelműen jelzik Verdi beleegyezését az immár elavult operakonvencióba, és csorbítják az őket megelőző *cavatínák* drámai erejét.<sup>221</sup> Elkerüli, ugyanis a kritikusok figyelmét, hogy bár Verdi ebben az alkotói szakaszban még nem tér el a bevált formától, a tartalom már változik: a *cavatínák* és *cabaletták* között zenedramaturgiai kapcsolatot alakít ki. A *Trubadúr* Verdi alkotói munkásságában *belcanto*-operának számít, híven követi tehát, annak szerkezeti felépítését. A hagyományos forma a XIX században a hatvanas, hetvenes évekig divatos marad, és még Verdi is ragaszkodik hozzá - ne felejtjük el, hogy messze vagyunk még az *Otello* vagy a *Falstaff* dramaturgiai újításaitól.

A hagyományos zenei forma morfológiája az *ária* vagy *cavatina* szerkesztés tekintetében a *scena* (vagy *recitativo*) – *adagio* (vagy *cantabile* vagy *cavatina*) – *tempo di mezzo* – *cabaletta* modellt követi. A «zárt szám» szerkesztési elve az esetek nagy többségében az irodalmi szöveg, így a librettó felosztását követi. Ugyanakkor az

<sup>219</sup>

Uo.

<sup>220</sup>

Ruiz Silva, José Carlos, „El trovador de García Gutiérrez, drama y melodrama”, in, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1978. n. 340, 256.

<sup>221</sup>

Vö, Osthoff, 90.

első felvonás *caballettáját* és *cavatínáját* nem lehet a negyedik felvonás *cabalettája* és *cavatínája* nélkül, önmagában elemezni. Leonora negyedik felvonásbeli szereplése drámai ellentétben áll az első felvonás önfeledt örömeivel: míg az első felvonásban az Ász-dúr hangnem uralkodik, és a feltétlen szerelem beteljesülésének ígérét hordozza, a negyedik felvonásban a hangnem moll párja, a sötét és gyászos f-moll a domináns. A *cabalettára* szükség van, mert a szélsőségekig ki kell használni annak a lehetőségét, hogy Leonóra egyedül van a színen – Inest leszámítva -, és lírai megnyilatkozásra képes, hogy aztán annál nagyobb legyen a dramaturgiai ellenpont a negyedik felvonásban. Valamint az sem mellékes, hogy a *cabaletta* igen nagy énektechnikai bravúrt igényelve komoly zenei értékkel ruházza fel a karaktert.

Míg a *cavatínában* hangulatváltás következik be, hiszen a kezdeti visszafogott narratíva szenvedélyes intenzitásba fordul át, addig a *cabaletta* energikussága és díszítésvilága egységes marad. Bármennyire különbözőek is a felszínen, a drámai kapcsolat tisztán kivehető a melódia vizsgálatakor: a jelenetben Leonora dallama az «e versi melanconici un trovator cantò» - amelyet a Manrico iránti szerelemmel azonosítunk -, újra és újra felcsendül. Már maga a jelenet is ezzel a motívummal kezdődik, ekkor a vonósok zengik, előrevetítve a karakter dominanciáját az egész szín alatt.<sup>222</sup> A motívum a *cabalettában* is visszatér egy ütembe sűrítve. További drámai köteléket jelent a *cavatina* és a *cabaletta* között, hogy minden nyitó frázisban a skála ötödik hangjára hangsúly esik.<sup>223</sup> Szintén fontos zenedramaturgiai elem Manrico jól ismert ritmusának az ismételt feltűnése: a *cavatina* «Quando suonar per l'aere – Infino

<sup>222</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partition, 38, 1-3. ütem.

<sup>223</sup> Parker, Roger, „The Dramatic Structure of *Il Trovatore*”, in *Music Analysis*, Vol.1, 1982, 164-165.

allor sì muto» szavainál Manrico ritmusának egy variánsa jelentkezik, éppen amikor a hősnő a trubadúr lantjátékáról mesél Inesnek.<sup>224</sup> (Melléklet: 1. partitúra-részlet)

Verdi tehát Leonórát az Ász hanghoz kapcsolódó hangnemekkel ábrázolja. W. Drabkin a *Trubadúr* tonális rendszerének vizsgálatakor bizonyítja, hogy bár Verdi Azucenának szánta a főszerepet, Leonora szerepe zenedramaturgiai értelemben éppen olyan nagy súllyal bír. Ha a két szereplőre jellemző hangnemeket összehasonlítjuk, igen meglepő eredményre jutunk. Leonóra hangnemei az Ász hanghoz kapcsolódnak: Ász-dúr, ász-moll, illetve, f-moll és F-dúr. P. Petrobelli bizonyítja, hogy Azucena alakjához a G-dúr és az e-moll rendelhető. A két figurához kapcsolódó diatonikus skála egymás tökéletes ellentéte: előbbi esetében az Ász-B-C-Desz-Esz-F-G hangok alkotják a skálát; utóbbi esetében, pedig az E-Fisz-G-A-H-C-D hangok. Ha a két skálát egymás mellé helyezzük, megkapjuk a teljes kromatikus skálát.<sup>225</sup> Ugyanakkor fontos hangsúlyoznunk J. Budden megállapítását: Verdinél a karakterekre jellemző hangnemek dramaturgiai elemek maradnak csupán, és a hangnemek közötti összefüggéseket nem elsődleges struktúráként alkalmazza.<sup>226</sup>

Mivel az *ária* tulajdonképpen elbeszélésnek tekinthető, ahol most a szerelmi szál előzményeit ismerheti meg a közönség, követve a korábbi szerkesztési módot, az elbeszélés tárgya nem hiányozhat a zenei anyagból. A *cavatina* további részében, pedig a Manrico iránti szerelem szekvenciája jelentkezik, amely akkor nyer el méltó dramaturgiai funkcióját, ha Azucena harmadik felvonásbeli, *andante mosso* részével, a «Giorni poveri vivea» sorral kezdődő énekanyaggal hasonlítjuk össze, világít rá P. Petrobelli. A két esetben ugyanazzal a ritmikával és ugyanazokon a hangokon jelentkezik a zenei motívum, mindkét esetben a Manrico iránti szeretetet fejezi ki. A

<sup>224</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 43. első és harmadik ütem.

<sup>225</sup> William Drabkin, „Characters, key relations, and tonal structure in *Il Trovatore*”, *Music Analysis* Vol. 1, 1982, 147.

<sup>226</sup> Vö, Budden, *The operas of Verdi*, Vol.2, 70.

*cavatinában* Leonóra még kétszer visszatér a motívumhoz.<sup>227</sup> (Melléklet: 2. és 3. partitúra-részlet).

### 1.2.2. *A trubadúr románca. Realisztikus és operisztikus ének*

Az eddig tárgyalt különbségek leginkább a dráma és a melodráma eltérő műfaji jegyeiből adódtak, ám rögtön az első felvonásban találunk példát a spanyol és olasz kultúra színházi hagyományban is megnyilvánuló eltéréseire. A társadalmi osztályok közötti konfliktus témája a spanyol dráma egyik mozgatórugója, amely bár leghangsúlyozottabban az első felvonásban jelenik meg, az egész dráma folyamán megfigyelhető; az olasz librettóból ezzel szemben szinte teljesen kimarad. Gutiérrez drámájában Guzmán és don Nuño is lekicsinylően beszél a trubadúrról, *hidalgónak* nevezi:

Guzmán: ... Y luego ¿quién es el?, ¿dónde está el escudo de sus armas? Lo que me decía anoche el conde: «Tal vez será algún noble pobretón, algún hidalgo de gotera».<sup>228</sup>

A párbajjelenetben, pedig Manrique kérdésére don Nuño így válaszol (I/5.):

Nuño: ¿Qué hay de común en los dos?  
Habláis al Conde de Luna  
hidalgo de pobre cuna. (I/5.)<sup>229</sup>

A *hidalgo* a spanyol társadalomban elszegényedett nemest jelöl (*hijo de algo*), akinek nincs társadalmi elismertsége. Luna grófja még gyávának és faragatlannak is titulálja, ami azt jelzi, hogy a spanyol társadalmi osztályok közötti különbségek nem

<sup>227</sup> Vö. Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partitura, a 47. és a 48. oldal első két üteme, míg Azucena zenei motívuma a harmadik felvonásban a 267 oldal 9-11 ütemében található. Vö. Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*», 396.

<sup>228</sup> Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, 116. Guzmán: ... És aztán meg ki ő? Hol van a címere? Tegnap a gróf azt mondta: «talán egy koldusbotra jutott, eladósodott nemes».

[fordítás a szerzőtől]

<sup>229</sup>

I.m. 124.

Don Nuño: Mi a közös kettőnkben?  
Luna grófjához beszélsz,  
alávaló *hidalgo*. [saját fordítás]

csak származás szintjén mutatkoznak meg, hanem komoly megőrző funkciójuk van, hiszen minőségi értékekkel ruházzák fel az egyént. A társadalmi ítélet, pedig így szól: amennyiben nemesi vérrel büszkélkedhetsz, nagy valószínűséggel szíved is arany, míg ha trubadúrnak születtél, lelked oly sötét, mint mesterséged, mert csak megcsalni tudsz. Cammarano nem érinti ezt a problémakört, saját költői képzeletére hagyatkozik, amikor a hiányzó sorokat pótolja, így születik meg Manrico szerenádja («Deserto sulla terra»).

Az *aria* elemzése előtt azonban még fontos megjegyezni, hogy ez az a jelenet, amikor az operában először lép színre a két rivális. Érdekes, hogy a drámai konfliktusszál szempontjából helyzetünk igen hasonló: mindketten szenvedélyesen szeretik Leonorát, ugyanakkor mindketten kivetés és visszautasítás áldozatai: míg a gróft Leonora utasítja el, addig Manricót, a sehonnai trubadúrt az egész társadalom kivetíti. A zenében ez a párhuzam a következőképpen jelentkezik: Manrico «Deserto sulla terra» című áriája és a Gróf «Di geloso amor sprezzato» dallamában az a közös, hogy mindkét melódia mollból dúrba hajlik, a zenei frázisok nyitásakor a hatodik fok lefelé modulál, és a dallamív díszítéssel fejeződik be, valamint mindkét dallam egy terccel feljebb megismétlődik. Zenedramaturgiai szempontból kevésbé fontos, hogy a két szereplő valójában testvér, mivel a testvéri kapcsolat nem fejeződik ki sajátos zenei megoldásokkal.<sup>230</sup>

Manrico *románcának* vizsgálatakor, mindenekelőtt fontos körbejárni a zenei hang problémáját. A hangot általában az őt létrehozó személlyel azonosítjuk, ám a korábban felvázolt Zoppelli féle kommunikációs modell világossá teszi, hogy az operaközönség által megtapasztalt színpadi cselekményhez olyan zenei dimenzió társul, amely a szereplők közötti verbális interakción kívül esik, és valójában a

---

<sup>230</sup>

Vö, Parker, 163.



zeneszerzőtől származik, így a zeneszerző hangjaként határozhatjuk meg. Ugyanakkor ismerünk olyan hangot is, amelyet közvetlenül a szereplő intéz egy másik szereplő és a közönség felé, ekkor a szereplő valóban énekel – például egy szerenád vagy egy himnusz esetében -, tehát nem verbális, hanem zenei közlés történik a kommunikációs kereten belül.

Megint más dimenziót vezet be a zenekari hang: olykor olyan színpadon nem megjelenő és szóban nem kiejtett információkat közöl, amelyek maguk a szereplők előtt sem ismertek; ebben az esetben a zenekar a zeneszerző szócsöve. Az is előfordulhat, hogy a zenekar a szereplő legmélyebb érzelmeit, belső lelki világát ábrázolja, így a ki nem mondott, be nem vallott érzelmek is felszínre kerülnek; ekkor az *orchestra* a szereplő belső hangjával azonosítható.<sup>231</sup>

Az irodalmi dráma csak a közvetlen párbeszédet ismeri, és az események valósághű ábrázolására, a *mimesis*re törekszik. Ezzel szemben a zenei dimenziót olykor a szereplő esztétikai felelősségével, olykor a zeneszerző hangjával azonosíthatjuk. Az első esetben színpadi zenéről (*musica di scena*), vagy *realisztikus* énekről (*canto realistico*) beszélünk, azaz a jelenetnek dallamtermészete lenne a való életben is. A második eset, az *operisztikus* ének (*canto operistico*) tulajdonképpen a hagyományos értelemben vett operaszerkezetet jelenti, amelynek az a sajátossága, hogy zenévé változtat olyan pillanatokat, amelyek valójában nem zenei természetűek: a szereplők beszélgetnek, a kommunikációs modellen belül értelmezett verbális kommunikáció zajlik le közöttük, ám a zeneszerző hangja e modellhez kívülről zenei dimenziót társít.

Az *operisztikus* ének csak az opera kommunikációs keretén kívül, zeneszerző és közönség között értelmezhető éneknek, ám a kereten belüli szereplők egyszerűen,

---

<sup>231</sup> Vö, Zoppelli, 22-23.

szóban beszélnek egymással, nincs tudomásuk a zeneszerző által hozzájuk rendelt zenei elemről. Ez a különbség nagy távolságot eredményez a szereplő és a közönség érzékelése között. A színpadi zene esetében azonban más a helyzet: ekkor a zenei dimenzió nem a zeneszerző, hanem a szereplő hangjához társul, így a közönség és a szereplő érzékelése között csökken a távolság. A szereplő a közönséghez hasonlóan zenei élményként éli meg a színpadon lezajló eseményt, így a köztük levő fal leomlik. Ugyanakkor a néző/hallgató elveszti kívülálló szerepét, és képes teljes mértékben azonosulni a szereplőkkel, az ő szemükkel látja az opera valóságát, és a reakcióikkal is azonosul. Mivel a színpadi zenében egyensúly áll fenn a bemutatott idő és a zenei esemény valóságos időtartama között, a közönség nemcsak a szereplő érzékelési módjaival, hanem az általa érzékelt idővel is azonosul. Ezen kívül a hatás erősödik az esemény színpadon kívülre való helyezésével: ha a színpadi zenét másik térbe, a színpad mögé helyezik, az érzékelés szintjén egyesül a közönség és a valódi színpadi tér, így a színpadon levő szereplő és a közönség soraiban ülő személy egy oldalra kerül, mindketten a hallgatóságot testesítik meg. Amikor pedig a színpadi zene nem a színpad mögé, hanem ténylegesen a színpadra kerül, általában a színpad hátsó részén csendül fel, míg a zenét hallgató szereplő a színpad előterében tartózkodik, ezzel is megkönnyítve a hallgató közönség és a hallgató szereplő közötti azonosulást.<sup>232</sup>

A *Trubadúr*ban a «Deserto sulla terra» című ária jó példa a szereplő hangján felcsendülő színpadi zenére. A gróf kezdi a jelenetet, amely természetes módon vezetne egy *cavatina*ba, ha Manrico dala nem fojtaná belé a szót. A zenekari bevezető zenei kapcsolatot tart fenn a korábbi Leonora *áriával* a C hang ismétlésével és az Asz és Desz moduláló hangokkal, így biztosítva a dráma folytonosságát. A leszálló zenekari dallamvonal és a Desz hang azonban már előrevetíti a Gróf első

---

<sup>232</sup>

Vö, Zoppelli, 133-134.

megjelenését, hiszen, ahogy a későbbiekben világosság válik, a Desz hang lesz Luna gróf zenei ismertetőjegye, amely a felvonás záró *tercettjében* a «Di geloso amor sprezzato» sorra hangnemmé teljesedik ki.<sup>233</sup>

A főszereplő románca zene a zenében; bevonásával az opera regény műfajához közeledik, távolodva a drámai műfajtól. Érdeemes megfigyelni, hogy a trubadúr szerenádja az eredeti spanyol drámából hiányzik, míg a szövegkönyvben, a zenében, és a színpadi cselekményben, a szereplő jellemzését tovább mélyítve, igen fontos szerepet játszik. Olyan zenéről van tehát szó, amelyben a zenei dimenziót a szereplő hozza létre, zenél a zenében, valóban énekel és lanton játszik; éneke a szereplő felelősségkörében tartozik. Olyan zene, amely az opera kommunikációs modelljében a kommunikációs kereten belül helyezkedik el, vagyis a többi szereplő is zeneként értelmezi.

Az operákban általában a zeneszerző által irányított zenei közléssel találkozunk, és csupán színfoltként jelenik meg a trubadúr szerenádjához hasonló színpadi zene. Sok esetben a két énektípus közötti eltérés nem egyértelmű, hiszen gyakorlatilag mindkét esetben énekhang csendül fel. Manrico szerenádjában azonban néhány árulkodó jel bizonyítja az ének valódi természetét. Érdeemes megfigyelni Luna grófjának reakcióját: amint meghallja a lant hangját, megáll majd így szól: «Il Trovator! Io fremo!».<sup>234</sup> Mindeközben a színpadon Manrico a virágoskertből, a növények közül énekel, hangja tompa, távolról jövő. A közönség a gróf fülével hallja a szerenádot, a színpadi és a zenei hatásoknak köszönhetően, pedig pillanatok alatt világossá válik, hogy a rivális zenét és nem szavakat hall. A színpadi zene nem a zenekari árokból csendül fel, az őt megszólaltató hangszer nem tartozik szorosan a zenekar *corpusához*, így hatása olyan, mintha más térből érkezne a hang. Amellett,

---

<sup>233</sup> Vö, Parker, 160.

<sup>234</sup> Vö, Gerardi, 39.

hogy díszíti, és változatossá teszi az előadást, arra is lehetőséget nyújt, hogy a főcselekmény mellett futó párhuzamos cselekményszálát is megjelenítse.<sup>235</sup>

A színpadi zene népszerű toposz az operahagyományban. Célja a dramaturgiai ábrázolás mélyítésére. A színpadi zene az irodalmi drámákban is sikerrel alkalmazott kellék, ám az opera esetében szó sincs arról, hogy a drámát utánozva hasonló drámai hatást kívánna a közönségre gyakorolni. A színpadi zene inkább egyértelmű jele annak, hogy mennyire közel jár az irodalmi dráma ahhoz a képzeletbeli határhoz, amely a szóbeli és zenés színházat választja el egymástól: a drámában is igény van arra, hogy zene csendüljön fel a háttérből, vagy töltse meg a szüneteket egy-egy verssor között. Ezek azok a pillanatok, amikor az irodalmi dráma már nem a valóság hű ábrázolására törekszik, hanem az operára jellemző ritualitás drámai erejét kívánja alkalmazni.<sup>236</sup> Míg a dráma a reneszánsz, klasszikus és realista hagyományokat követi, addig az opera hajlik a barokk színházra jellemző látványosságra, amely a vallási és világi szertartásosság valamint az ünnepélyesség felé törekvő zene jellegéből adódik. A látványosság tehát, az irodalmi drámával ellentétben, a zenés színházban mélyen gyökeredzik.<sup>237</sup>

Az olasz színházi hagyományban a színpadi zene legfontosabb funkciója a sokszínűség és a fokozott figyelem fenntartása, hiszen szórakoztatóbbá és változatosabbá teszi a divatos zárt számok mechanikus egymásutániségát. A romantikus operában is gyakran alkalmazzák, sőt növelik a dalok, balladák, szerenádok, himnuszok, imák, táncok, énekek számát, és színpadi zeneként szólaltatják meg a színpadon. Verdi is előszeretettel alkalmazkodik az olasz hagyományokhoz, így minden operájában legalább egy ilyen elemmel találkozunk.

---

<sup>235</sup> Girardi, Michele, "Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano", in Studi Verdiani 6, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1990, 102.

<sup>236</sup> Lindenberger, Herbert, *L'opera lirica, Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna, 1987, 13.

<sup>237</sup> Vö, Dahlhaus, 23-36.

Narratológiai értelemben a színpadi zene akár *műfaji idézet*ként is felfogható: ez a meghatározás arra utal, hogy a zeneszerző kész zenei modelleket alkalmaz, és ezeket megfelelő kontextusban a szereplő szájába adja. Ezek olykor a közönség által ismert darabok is lehetnek – gondoljunk csak Mozart *Don Giovannijára*, amelyben a zeneszerző saját művéből, a *Così fan tutte*ből színpadi zene formájában idéz egy zenei részletet –, nagy többségükben azonban ismeretlenek. A romantikus opera gyakran emblemikus értékkel ruházza fel, kihasználja a közvetlen, zeneszerző által nem befolyásolt kommunikációra való váltás figyelemfelkeltő erejét, egyszerű dallamszerkezetét, amelyet a közönség könnyen felismer, amikor az másodjára, akár csak töredékesen is felcsendül. A *Rigolettó*ban a herceg «La donna è mobile» című éneke vagy *A trubadúr*ban Manrico *románca* lát el ilyen funkciót, az opera hatásos eszközévé válik, és a drámai értékek mélyebb kifejezésére szolgál. Ennek a stratégiának az szolgáltat alapot, hogy a zeneszerző külső befolyástól mentesen, közvetlen közlés formájában kíván hangot adni a szereplőnek.

Manrico szerenádja kis, lant kíséretes koncert, amely során a többi színpadi szereplő – jelen esetben Leonóra és a gróf – akár a közönség soraiban is ülhetnének. A közönség számára egyértelművé válik, hogy színpadi zenéről van szó, hiszen a lantkíséret és a *románc* a háttérből csendül fel, míg a gróf a színpad elején a féltékenységtől elsápadva kommentálja, hogy mit hall. A zenekar sem muzsikál, csupán a lant, amely ez esetben nem a zenekar része, hanem a színpadi zene, és az éppen mesterségét gyakorló trubadúr színpadi kelléke, jellegzetes zenei ismertetőjegye.

Ugyanakkor fontos kihangsúlyoznunk, hogy Verdi művészi tevékenységében a szereplők lírai megnyilvánulásait kísérő szólóhangszerek kiválasztása nem éri el a wagneri *leitmotiv* szintjét, mivel a zeneszerző nem a mélyebb jellemábrázolás miatt

alkalmazza, hanem mert egy érzést, vagy egy helyzetet szeretne hatásosan lefesteni. Nyilvánvaló, hogy a lant a Manricóhoz legközelebb álló hangszer, ám nem válik azonosító motívummá, mivel csupán a hagyományosan lanttal ábrázolt trubadúr szerepkörből adódik, jól bevált toposz az operában. Manrico áriái alatt gyakran csendül fel az oboa szóló a zenekar *corpus*ából, mint Manrico belső hangja, a lant azonban nem konkrétan Manrico belső érzéseit jeleníti meg, mint inkább külső kellék egy szép szerenád előadásához. Egyértelművé válik, tehát hogy a szóló oboa és a zenekar dramaturgiai funkciója a szereplő belső érzéseinek kivetítésére szolgál, minden egyéb, nem ide tartozó hang más drámai szerepet kap.

Ha Ferrando elbeszélésének zenei *ideogrammáiból* indulunk ki, joggal várhatnánk, hogy a *románc* hangneme G-dúr, hiszen ekkor halljuk először Manricót, ám meglepetésünkre Esz-dúrral találkozunk. Ennek oka bizonyára az, hogy a Gróf C-dúrban kezdte a jelenetet: amennyiben a románc G-dúrban folytatódik, nem lesz nagy eltérés a Gróf által énekel anyag zenei világa és a trubadúr zenei anyaga között. Az Esz dúr viszont elég távoli hangnem, így a hallgató azonnal érzékeli, hogy most valami mást hall, színpadi zenét. Ugyanakkor az Esz-dúr harmadik foka a G, így hát nem is vagyunk annyira messze a Manricót jelképező zenei tartománytól. Ne felejtsük el azt sem, hogy Manrico valójában még nincs a színpadon, a hárfa is távolról szól. A *románc* alatt megszólal a Manricót jellemző ritmika egy variánsa, csupán a szöveg miatt lesz aprózottabb a ritmus, mivel túl sok szótag torlódik fel a verssorban: «È sola speme un cor».<sup>238</sup> (Melléklet: 5. partitúra-részlet)

Verdi tehát hangnemmel is izolálja a színpadi zenét, a korábbi C-dúr, Esz-dúrral vált, majd a szerenád befejeztével a hangnem ismét C-Dúr lesz. Az «è sola speme un cor» szavaknál, és ezt követően ugyanannak a dallamnak az ismétlődésénél, az «è

---

<sup>238</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partitura, a 69. oldal 10-13 üteme, és a 70. oldal 12-15 üteme.

ogni re maggior» szavaknál is, feltűnően sokszor találkozunk a c-moll dominánsával, amely előrevetíti a későbbi C-dúr visszatérését.<sup>239</sup> A szerenád után visszatérünk a korábbi C-dúr hangnembe, de abban a pillanatban, ahogy Manrico előbukkan a virágok mögül, vagyis ténylegesen először a színre lép, a hangnem megváltozik, e-mollra vált, amelynek harmadik foka a G hang, és amely a G-dúr moll párja, dramaturgiailag jelezve Manrico teljes fölényét: Leonora a lábainál hever és szabadkozik, a Grófot, pedig majd megeszi a sárga irigység.

### ***1.2.3. A záró tercett dramaturgiai struktúrája***

Az első felvonásban zenei-narratológiai technikák egész garmadája vonul fel: az imént részletesen elemzett Manrico-ária mellett, a zeneszerző «hangját» megjelenítő zenekar személyekre *fokalizált* jelenléte is említésre méltó, amely hatásos finálét kölcsönöz a felvonásnak. A záró *tercett* ugyanis igen érdekes zenei felépítéssel büszkélkedhet. Mindhárom szereplő a színpadon tartózkodik, rendkívül izgatott, a zene pedig *allegro assai mosso* tempóban tükrözi lelkiállapotukat. Emellett, verbális eszközök nélkül is hatásosan érzékelteti a drámai konfliktusrendszert: Manrico és Leonora egymással párhuzamosan, *unisonó*ban - tenor és szoprán lévén azonos regiszterben - énekel, amely közös sorsukat, együvé tartozásukat szimbolizálja, míg a Gróf más zenei motívumot énekel velük egy időben, mélyebb regiszterben, amely egyrészt azt fejezi ki, hogy a másik oldalon áll, másrészt hogy e kettő harmóniájára tör.

A korábbi C-dúr után a tercett e-moll tonalitása a felvonás végére végérvényesen Desz-dúrra vált; a zene folytonosságát, pedig a zenekari melódia tartja

---

<sup>239</sup>

Vö, Parker, 161.

meg, amelyet az énekesek szaggatott, ám ritmikájában szigorúan kontrolált dallama díszít. A szekció zenei felépítése matematikai pontosságú: a nyitó e-moll és a záró cisz-moll rész tökéletes egyensúlyban van egymással, mindkettő 17-17 ütemet ölel fel. E 17 ütemes nyitó és 17 ütemes záró rész két belső moduláló részt foglal keretbe, amelyek szintén egyenlő ütemszámmal rendelkeznek, 19 ütem erejéig hallhatjuk őket. Az első moduláló rész e-mollról vált G-dúrra, a második G-dúrról cisz-mollra. A trió zenei struktúrájának csúcspontja, éppen a középponton, a G dúr részben található, amikor Manrico diadalittasan kiáltja: «Ravvisami, Manrico io son!»

Ezeknek a hihetetlenül pontos belső szimmetriáknak az a jelentősége, hogy gazdagítják, és még intenzívebbé teszik a drámai kifejezést: olykor irónia megjelenését teszik lehetővé az egymással ellentétben álló felek között, olykor a drámai személyiség zenei egyéniségét pontosítják és állandósítják. Ebben a részben Leonora és a Gróf között fejeződik ki igen hatásosan az irónia. Az «Ah!... l'amorosa fiamma – M'arde ogni fibra!...» résznél - amely Manrico románcát előzi meg, és amely bizonyára *cavatina*-vá teljesedne ki, ha a trubadúr nem zavarná meg a szerelmi gondolatmenetet -, a Gróf *fioritúrá*kkal tűzdelt jellegzetes dallamvonal a XVIII. századi «arisztokratikus» énekstílust követi, a vonósok, pedig tartott hangon támogatják egy *kadenciában*. Ugyanez a tartott vonós, *kadenciás* kíséret ismétlődik Leonora «Alfin ti guida - Pietoso amor fra queste braccia...» szavaira. Az irónia egyértelmű: Leonora az éj sötétjétől megtévesztve nem a megfelelő lovagnak címzi a szerelmes szavakat, és a zene azzal hangsúlyozza ezt a hibát, hogy olyan zenei anyagot ismétel, amely a Gróf Leonora felé irányuló szerelmét fejezi ki. A jelenet irónikus, hiszen a közönség Leonora első *áriája* után már sejti, a Gróf sohasem fogja meg kapni vágyainak tárgyát.<sup>240</sup>





A *Scena*, *Románc* és *Tercett* tonalitásának vizsgálata további dramaturgiai megfontolásokat fed fel. Leonora áriája Asz-dúrban végződött, amely a C-dúr *recitativo* után Manrico *balladájával* Esz-dúrban folytatódott. A *románc* után visszatérünk a C-dúr hangnembe, amelyet a Manrico által bevezetett e-moll követ - amikor zokon veszi, hogy Leonóra másnak vall szerelmet. A C-dúrról e-mollra váltás a drámai bonyodalom csúcspontja. Ezt követően az e-moll G-dúrba hajlik, amikor Manrico felfedi kilétét. Ezek után a zene fokozatosan cisz-mollra vált, amely *enharmonikusan* desz-mollnak/dúrnak felel meg az első felvonás fináléjában, ami egyértelműen jelzi a Gróf győzelmét. A tonális változásainak elemzése arra világít rá, hogy a zeneszerző előszeretettel alkalmazza a harmadik fokhoz kapcsolódó hangnemeket, hogy a drámai intenzitást növelje. Ez az alkotói technika Haydnt idézi.<sup>241</sup>

#### ***1.2.4. Az irodalmi dráma és az opera eltérő időfelfogása***

Az opera időviszonyai egészen más struktúra szerint működnek, mint az irodalmi drámáé. Ez egyrészt abból adódik, hogy az énekelt szöveg menete sokkal lassabb, mint a beszélt szövegé. Másrészt az operán belül is különbséget kell tenni a *recitativo* párbeszédhez közeli ideje és a zárt számok időtlenséget sugalló, időt elnyújtó szerkezete között; ez utóbbi az érzelmi kifejezésnek kedvez. Harmadrészt, külön bonyolítja a helyzetet, hogy a zárt számok idejének meghatározása szintén problematikus, mindegyiknél más és más, rapszodikusan változik. Az ilyen fajta széttagoltság egyáltalán nem jellemző a drámai műfajra. Tehát, míg a dráma folyamatos idősíkkal, addig az opera szaggatott, olykor gyorsuló, olykor lassuló

---

<sup>241</sup>

l.m. 159-160.

idővel rendelkeznek. A dialógus és az ütemjelzés ellentmondhat egymásnak: ilyenkor az előadott idő menete a szenvedélyek feltorlódása miatt megszakad, lelassul.

Vizsgáljuk meg *A trubadúr* első felfonásában a gróf jelenete, Manrico románca és az azt követő *tercett* időbeli viszonyait. A zenei forma és a drámai tartalom idősíkja közötti kapcsolat itt háromféleképpen értelmezhető. A Gróf jelenetében és Manrico románcában az általuk bemutatott, valódi események időtartama egybeesik az előadás időtartamával. A trubadúr éneke színpadi zene, úgynevezett zene a zenében, a külvilág egy kis szelete, időbeli szerkezetét tekintve teljesen valóságos, se nem rövidebb, se nem hosszabb, mint a való életben elhangzó szerenádok.

A *tercett* esetében bonyolódik a helyzet. Első részét («Qual voce!»), amelynek tempójelzése *Allegro agitato*, lényegében a Gróf jelenetéhez kapcsolódó, szó- és dallamismétléseket nem tartalmazó párbeszédnek tekinthetjük. Az egyetlen kivétel talán a Gróftól elhangzó négy ütem lehet az «Il tuo fatale» és az «Al mio sdegno vittima» sorok elhangzásakor, ahol bár különböző szavakkal, de ugyanazt a tartalmat fejezi ki. Ettől eltekintve tehát kijelenthetjük, hogy a zenei idősíkot vizsgálva a párbeszédben az előadás és a valódi, bemutatásra kerülő idő megegyezik egymással.

A spanyol drámában, a szóbeli színházban megszokott dialógusforma összesűriti az eseményeket, és dinamikussá teszi a jelenetet: Leonora a sötétben összetéveszti a Grófot Manricóval, és a trubadúr helyett a Grófnak vall szerelmet, ezzel Leonora lelepleződik, és az így felfedett igazság felkelti a Gróf haragját és féltékenységét. Ezt követően Manrico is bekapcsolódik, minden készen áll tehát a párbajjelenetre. Ennél a résznél az események logikai menete viszi előre az operát is, éppen úgy, ahogy azt a klasszikus drámában megszokhattuk. A két idő közötti egyezés azért lehetséges, mert a zenekari motívumok összeilleszkedése biztosítja a zenei anyag folytonosságát olyannyira, hogy a *vokális* rész szabályszerűen képes követni a párbeszéd

szerkezetet. A zenekar a ritmikus *ostinato* segítségével - teljes ütemcsoportok ismétlésével, ugyanannak a zenei elemnek a különböző variációival - tartja egységben a vokális rész dallamvilágának széttagoltságát.

A *tercett* záró számában az *Allegro assai mosso* tempójelzésű *cabalettában* («M'odi... No! Di geloso amor sprezzato») azonban az előadás és az események valódi időtartama ellentmond egymásnak, az idő mozdulatlanra dermed. A Gróf időnként a dialógus részeként, közvetlen módon, máskor félre állva monológot mond, saját érzéseiről beszél: ismétlődő féltékenységi rohamai a zenében 16 ütem erejéig vannak jelen, majd Manrico halálos megfenyegetése újabb 24 ütem. Ezt követően Leonora és Manrico *unisonóban* énekelnek, ám szövegük különböző, egymással ellentétes: a 32 ütemnyi részben Leonora a Grófot igyekszik nyugtatgatni:

Leonora - Un istante almen dia loco – Il tuo sdegno alla ragione... - Io sol io, di tanto foco – Son purtroppo, la cagione! – Piombi, ah! Piombi il tuo furore – Sulla rea che t'oltraggiò... - Vibra il ferro in questo core, - Che te amar non vuol, né può.<sup>242</sup>

A spanyol drámában Leonor nincs is a színen, így nem intéz közvetlen dialógust a Grófhhoz. Don Nuño és Manrique feszültségtől terhes dialógusban kölcsönösen sértegeti egymást. Az operában viszont Leonora szólamával egyidőben Manrico biztosítja szerelmét arról, hogy a Gróf nem él már soká, majd férfiasan visszavág a Gróf fenyegetőzésére:

Del superbo vana è l'ira; - Ei cadrà da me trafitto. – Il mortal che amor t'ispira, - Dall'amor fur reso invito (*Al Conte*) La tua sorte è già compita... L'ora ormai per te suonò! – Il suo core e la tua vita - Il destino a me serbò!<sup>243</sup>

Amikor a három énekes egyszerre szólal meg, az általuk kimondott, és bőséggel ismételt szavak egymásra rakódnak, szabad utat kap az érzelem mindent elsöprő kifejezése, és az idő lefékeződik, miközben az érzelemkifejezés ürügyül szolgáló események valódi ideje pár pillanatban mérhető: valóban, az irodalmi drámában csupán rövid epizódnak felel meg.

---

<sup>242</sup> Vö, Gerardi, 42.

<sup>243</sup> Uo.

Míg az *Allegro agitato* részben a feltorlódo színpad események mozdították előre a drámai szálát, a dialógus dominált, ám a *cabalettában* a szenvedélyek uralkodnak: a zenei kifejezés minden más elemet egy pillanatra megdermeszt: a cselekmény folyamatosságát, és az időt, amely ez esetben irreális és meghatározhatatlan. A szöveget pusztán eszköznek tekinthetjük, amely a szereplők belső vívódását szavakon túl kifejező melódia szolgálatában áll, funkciója csupán a zene alátámasztása, lényegében kevés információt közöl, és a helyzetet dramaturgiaiailag jobban kidomborító zenének adja át a közlés feladatát.

Érdemes még visszatérni Manricóra. Hősünk ugyanazzal a dallammal egyszerre támadja a Grófot, és esküszik hűséget Leonorának. Ez az irodalmi színházban abszurditásnak tűnhet, itt azonban jól rávilágít arra, hogy mennyire közömbös az opera a dialógus szerkezet iránt.<sup>244</sup> Ha egy drámában két szereplő egy időben beszélget egymással, az abszurd színház határát súrolja. Az operában, ezzel ellentétben a különböző érzelmek, vélemények egyidejű kifejezése nagyon is megengedett, hiszen a zene képes egy időben hangot adni a színpadon levő szereplők legkülönbözőbb, akár egymással ellentétes lelki állapotának is. Az érzelmek drámai kifejezésének eme jellegzetes formáját az együttesekben, vagyis *duettekben*, *tercettekben*, *quartettekben*, követhetjük nyomon.<sup>245</sup>

Az operában tehát egyszerre találkozunk folyamatos párbeszéddel vagy cselekménnyel és megfőkezett párbeszéddel vagy cselekménnyel, amelyeknek a váltakozása két idősíki megjelenését teszi lehetővé: az egyik a zenei formához kapcsolódik, a másik a drámai tartalomhoz, ahol a cselekmény menetéből következtet a néző az eltelt időre. Az időfogalom ilyesfajta kettőssége nyilvánvalóan jelen van az epikus-narratív hagyományban, igen szokatlan azonban egy színházi, drámai műfaj

---

<sup>244</sup> Vö, Dahlhaus, 62-63.

<sup>245</sup> I.m. 106.

esetében. A drámában egyezik az előadott idő és a cselekmény valóságos időtartama, bár a színek között lehetséges, olykor szükségszerű az időbeli ugrás. Ugyanakkor a drámában elkülönül egymástól a színpadon ábrázolt jelen – vagyis az események és a párbeszéd ideje, - és az elképzelt, a színpadon nem lezajló események ideje, amelyekre a dialógusok alkalmával verbálisan történik utalás. Az előzmények elmesélése előhívja a múltat, amely nyomást gyakorol a jövőre.

A drámai dialógus és a *duett* azonban különböző természetű: a dialógus szóbeli vita, amely során gyakran történik visszautalás az előzményekre vagy a rejtett cselekményre, míg a *duett* érzelmek konfliktusa, amelyet ugyan bizonyos események sorozata hív életre, mégsem a már lezajlott eseményeket emeli ki, hanem a zenei – tehát nem a szóbeli - párbeszédre alapuló, pillanatnyi konfliktusra helyezi a hangsúlyt. Természetesen a *duettek*ből sem hiányozhat a logikai felépítés, de nem ez lesz a drámai helyzet kulcsa, hanem a zeneileg megformált mondanivaló.<sup>246</sup>

A narratív hagyományban nyilvánvaló és nélkülözhetetlen fogás, ha az író időben elnyújtja vagy akár összesűríti a cselekményt. Az opera, mint az abszolút, tiszta jelen drámája, elméletileg akkor ideális, ha nem játszik benne szerepet múlt és jövő. Bár a gyakorlatban az előzmény elkerülhetetlenül jelen van, mégsem tartozik szorosan a mű drámai felépítéséhez, hiszen ennek sem zenei, sem színpadi jelét nem látni; idegen marad az opera drámai *corpus*ától. A tisztán elképzelt vagy rejtett cselekmény az opera folyamán elhalványodik, hiszen a zene drámailag csak a jelenre, a láthatóra, az érezhetőre összpontosít. Ezért kell Verdinek aprólékos zenei motívumrendszert kialakítani az uralkodó hangok, hangnemek, ritmikák játékaival, hogy az emlékezés mechanizmusával, drámai hangsúlyt kapjon a zene által nehezen megjeleníthető múlt.

---

<sup>246</sup>

I.m. 54-55.

Az operában tehát, a regényhez hasonlóan szaggatott idővel találkozunk, hiszen az érzelmek időtlenségének kifejezése zeneileg olykor lassítást igényel. Több idő él együtt: egyrészt az ütemjelzés által diktált idő, másrészt a szereplők közötti párbeszéd és cselekmény ideje, harmadrészt az érzelmek ideje, avagy *időtlensége*. Így az előadott idő a drámától eltérően nem feltétlenül esik egybe az események valódi időtartamával. Gyakran elképzelhető, hogy a lírai részekben a szövegnek nincsen tényleges mondanivalója, tehát valójában csak néhány másodpercről lenne szó, a zene azonban a szereplő érzelmeinek, belső vívódásának ábrázolásával ezt a néhány másodpercet egy kifejező *áriával* több percre nyújtja. A zene ezzel fejezi ki a szituáció drámai esszenciáját. Dramaturgiai értelemben a zenei kifejezés alkalmasabb a drámai szituáció lényegének megragadására, mint a szó, mert nem az intrikát, hanem az egymásnak ellentmondó érzelmekkel viaskodó szereplők kirobbanó konfliktusait domborítja ki. Így az időzavarok nem pusztán zenei, hanem zenedramaturgiai érvekkel is alátámaszthatóak.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup>

I.m. 77-78.

## 2. Második Rész: A cigányasszony

### 2.1. Első kép

#### 2.1.1. A «Stride la vampa» színpadi zenéje és a tűz motívum. A zenei regiszter kérdése

A második felvonás a dráma azonos című, harmadik napját dolgozza fel. Az első képen egy vizcayai cigánytáborat látunk, az eseményeket, pedig a híres cigánykórus indítja.<sup>248</sup> Ezt követi Acucena és Manrico dialógusa: a cigányasszony felidézi a borzalmas, lelkét máig felkavaró tragédiát. Így egészül ki Ferrando története, amely a cigányasszony ajkáról csengve még hitelesebb képet fest a múlt eseményeiről. Ebben az esetben Acucena Máglya-áriája («Stride la vampa») hűen követi szabad fordításban a dráma verssorait:

#### dráma (III./1.):

Azucena  
Bramando está el pueblo indómito  
de la hoguera en derredor;  
al ver ya cerca la víctima,  
gritos lanza de furor.  
Allí viene; el rostro pálido,  
sus miradas de temor  
brillan de la llama trémula  
al siniestro resplandor

#### librettó (II./1.):

Azucena  
Stride la vampa! – la folla indomita  
Corre a quel fuoco – lieta insemblanza;  
Urli di gioia – intorno echeggiano:  
Cinta di sgherri – donna s'avanza!  
Sinistra splende – sui volti orribil  
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!<sup>249</sup>

A szereplők közül Azucena alakján látható a legnagyobb változás a spanyol és az olasz dramaturgia között. Az eltérés nem a librettista, hanem Verdi eltérő dramaturgiai elképzelésének köszönhető. Ebben az esetben nem a zeneszerző Verdiről, hanem – mint ahogy Wagner esetében is illik különbséget tenni – a kritikus Verdiről van szó, akinek operaformáló tevékenysége nyomon követhető a librettistával folytatott levelezésben. D. Kimbell tanulmánya sikerrel bizonyítja, hogy a dráma Azucenája törékeny, szomorú figura, míg az operában kontrasztot képez

<sup>248</sup> Az opera esetében a helységnév olaszosított: «Biscaglia».

<sup>249</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 145. és Gerardi, 43.

Manricóval, Leonorával és Luna grófjával szemben: már a dráma elején megvan a maga keresztje, és mindenki, aki kedves a számára áldozatául válik az emberi szenvedély gyilkos pusztításának. Az új «szenvedélydráma» róla szól, így hiába menekül az idillikus, álomszerű és szeretetteljes világ nyugalmába.<sup>250</sup>

Az ária életre kelti Azucena legtitkosabb gondolatait, a máglyát, a bosszú belső készítését. A zenének sötét, misztikus hatása van, mintha a mágia és a véres pogány rítusok nyomait őrizné. Zenei struktúrája szimmetrikus, két, azonos zenei tartalommal rendelkező strófából áll, amelynek jelentése gyakorlatilag megfelel a dalt követő elbeszélésnek. A zene  $\frac{3}{8}$ -os lüktetése, és az allegretto tempójelzés táncjellegre utal: tükrözi Azucena népies, babonákkal és mágiával teli világát. A dal a tűz zenei *ideogrammájával* indul.<sup>251</sup> (Melléklet: 6. partitúra-részlet)

Ezt a vissza-visszatérő, erőltetett zenei ritmust az alkalmazott versforma is megköveteli: *quinari doppi*, kétszer öt rövid szótag. Cammarano tervében még a szokások 7 szótagos verssor szerepelt:

Stride la vampa, il popolo,  
Urli di gioia inalza [...]<sup>252</sup>

Verdi változtatta meg sűrű metrumra:

Stride la vampa, la folla indomita,  
Urli di gioia al cielo inalza.<sup>253</sup>

Egészen hasonló került a végleges librettóba is.

Természetesen a hangnem e-moll csak úgy, mint Ferrando elbeszélésének a refrénje, és képletesen jelzi, az anya iránti szeretet valamint a bosszú témaköréhez érkezünk. A dallamvonal egyszerűen és világosan utal a H hangra, amely az *ideogramma* uralkodó hangjegye. A dalt tulajdonképpen a tűz-motívum zseniális

---

<sup>250</sup> Vö, Kimbell, 42.

<sup>251</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, a dal a 117-123 oldalon található, ezen belül a tűz *ideogrammája* a 117. oldal 3-10 üteme, amely aztán ismétlődik.

<sup>252</sup> Vö, Mossa, 241.

<sup>253</sup> l.m. 394. Verdi De Sanctisnak írt 1852. szeptember 29-i levele.



kidolgozásának tekinthetjük. Azucena «Stride la vampa» felkiáltásában nem csak a visszatérő ritmust kell kiemelni, hanem a hangok ismétlődését is: kényszerképzet benyomása keletkezik azáltal, hogy éneke öt azonos, a szereplőre jellemző H hangon indul. A tűz zenei jelképe még visszatér a második felvonásban, Azucena elbeszélése közepén, szintén ugyanebben a hangmagasságban, hangnemben, tempóban és ritmusban, bár most a hegedűk idézik fel.<sup>254</sup> (Melléklet: 7. partitúra-részlet). Azucena szövege ez alatt a következő:

Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno, apparve – La visione feroce di spaventose larve! –  
Gli sgherri ed il supplizio!... La madre smorta in volto – Scalza, discinta!...il grido, il noto grido  
ascolto... - «Mi vendica!»...<sup>255</sup>

A motívum harmadjára is visszatér a negyedik felvonás fináléjában, amikor Azucena még egyszer utoljára megidézi Manrico előtt a kivégzés jelenetét.<sup>256</sup> Ekkor a fuvola és a klarinét muzsikálja, szintén *allegretto* tempójelzéssel,  $\frac{3}{8}$ -os ritmussal, e-moll hangnemben, H hangon indítva. (Melléklet: 8. partitúra-részlet) A zenei motívum kiváltója, pedig a drámai párbeszéd, Azucena drámai szövege, amelyben már-már hallucinál, fokról-fokra egész elméjét eluralja a tűz képe, már hallani véli a közelgő hóhért:

Azucena	Non odi?... gente appressa... - I carnefici son... vogliono al rogo – Trarmi!... difendi la tua madre!
Manrico	Alcuno – Ti assicura, qui non volge...
Azucena	Il rogo! Parola orrenda!
Manrico	Oh madre!... oh madre! <sup>257</sup>

A motívumot követő kromatikus menettel horrorrá fokozódik a zenei kép ereje. Látható tehát, hogy a dráma előzményeként szolgáló borzalmas esemény állandóan visszatérő rögeszmévé vált Azucena képzeletében, és a szereplő oly mértékben e kép

<sup>254</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, a tűz motívum visszatérése Azucena elbeszélése alatt a 136-137 oldalon.

<sup>255</sup> Vö, Gerardi, 44.

<sup>256</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, a tűz harmadik megjelenése a negyedik felvonás fináléjában a 403-404 oldalon.

<sup>257</sup> Vö, Gerardi, 61.

rabja, hogy a képet megjelenítő zenei alakzat igazi *Leitmotiv*vá fokozódik az opera végére.<sup>258</sup>

A «Stride la vampa!» műfaja dal, így olyan színpadi zeneként is felfogható, amelyben a cigányasszony elmeséli édesanyja megégetésének borzalmas történetét.<sup>259</sup> Narratológiai szempontból *áriája* elbeszélésnek tekinthető, hiszen a cigányok zenének hallják, és a dal végén így reagálnak: «Mesta e la tua canzon!»<sup>260</sup>. Azucena erre a következőt válaszolja: «Del pari mesta – Che la storia funesta – Da cui tragge argomento!»<sup>261</sup> Ez alkalommal a spanyol drámában is megjelenik a színi utasításban, hogy Azucena énekel (*canta*). Az opera kommunikációs keretén belül elhelyezkedő színpadi zeneként is értelmezhető, tehát, mert más szereplők fülében és énekként csendül fel. Dahlhaus világít rá arra, hogy mivel az opera az abszolút jelenben játszódik, nehézkes a múlt ábrázolása. A színpadi zene azonban olyan narratológiai kellék, amellyel a zeneszerző hangsúlyozni tudja a különböző tér vagy idő, valamint egy párhuzamos esemény ábrázolását, és erősíti a fő cselekményszál drámai erejét.<sup>262</sup> *Áriájában* a tűz ereje központi helyet foglal el. A tűz egyrészt az embert elpusztító, ellenséges külvilágot, másrészt a szereplőkön elhatalmasodó, szintén végzetes károkat okozó szenvedélyeket jeleníti meg. Az operarészlet Azucena legtitkosabb gondolataira derít fényt, amelyekben a tűz mindent elnyelő ereje és a bosszú belső ösztönzése dominál.

A szereplő által használt nyelvi regiszter jelentősége sem elhanyagolható. A muzikológus, L. Zoppelli szerint, az operákban megtalálhatjuk a modern regény építőelemül szolgáló «pluridiszkurzivitást» vagy «többhangúságot». A regényben

<sup>258</sup> Gerard, Anselm, "Dalla fatalita all'ossessione. *Il trovatore* fra melodrame parigino e opera moderna", in Studi Verdiani 10. Istituto Nazionale di Studi Verdiano, Parma, 1994-95. 64.

<sup>259</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), 58-62.

<sup>260</sup> Vö, Gerardi, 43.

<sup>261</sup> Uo.

<sup>262</sup> Vö, Girardi, 103.

mindig több nyelvi regiszter szerepel, amelyeknek szociális szerepe van: a regényben beszélő szereplő lényegében szociális lény, az általa használt nyelv, pedig nem egyéni, hanem társadalmi értelemben meghatározott. Az opera esetében is helytálló lehet ez a meghatározás, hiszen a szereplők szájába adott zene stílusa nagymértékben jellemzi saját életkörülményeiket.<sup>263</sup>

A zene szavak nélkül is alkalmas a különböző regiszterek megjelenítésére, erre a nyilvánvalóan kontextus nélküli hangszeres zene - kivételt képezhet a programzene - is képes, mégis a különböző regiszterek használatával a zenekar képes belső hangok változását imitálni. A regiszterek használata igen gyakori volt a XVIII. század végi vígoperák esetében, ahol az arisztokrata szereplőkhöz virtuóz, komolyoperára jellemző stílust rendeltek. Ugyanakkor a Metastasio-féle operákban nem találkozunk regiszterváltással, ami egyrészt a nem individuumokat, hanem tipikus érzelmeket bemutatni szándékozó alkotói elvből adódik, másrészt abból a tényből, hogy a klasszikus francia tragédiához hasonlóan, a főszereplők mind a felső társadalmi rétegből kerültek ki, így a regiszter is homogén maradt, nem volt tehát ok a változtatásra.

Minél homogénebb a közönség, annál homogénebb nyelvezetű az előadott darab is. Metastasio operáit arisztokrata közönség élvezte, így nyelvezete is ezt a világot tükrözte. Más a helyzet azonban a kor vígoperáival és komédiáival, amelyeket heterogén közönség látogatta. Shakespeare drámái, a komédia vagy a modern regény folklorisztikus elemekben bővelkedik, ami jelentős mértékben befolyásolja a romantikus opera természetét. Ez a hatás tükröződik vissza Verdi műfajok egyesítésével kapcsolatos erőfeszítéseiben, amely közvetlenül Shakespeare és Hugo művészetéből táplálkozott, és amely az operát a romantikus regényhez közelíti. Amíg

---

<sup>263</sup>

Vö, Zoppelli, 25-30.

a modern regény «plurilinguizmus» a különböző stílusokat egyesítő komédiában és drámában talált táptalajra, a romantikus opera az évtizedekkel korábbi vígopera tapasztalatait hasznosította. Bár ez a fejlődés tisztán a színház berkein belül valósult meg, végül az opera szerkezetébe is beszivárogtak a narratív, modern regényre jellemző elemek: a nyelvi sajátosságok és a különböző regiszterek megjelenése mindenképpen ezt bizonyítja.<sup>264</sup>

Amikor a színházban megjelentek az első alacsony rangú szereplők, behatárolt nyelvi képességeik megnehezítették a szerző dolgát, általában csendes szereplők maradtak. A narratív közvetítés azonban lehetővé tette, hogy ezek az alakok is megfelelően ábrázolhatóvá váljanak, így tehát a szerző más kifejező eszközöket használt, hogy érzékeltesse mindazt, amit a szereplő homályosan érez, de nyelvi hiányosságok miatt képtelen szavakba önteni. Ezzel a technikai bravúrral a regény meg tudta ragadni a csendes szereplő mély lelki világát, és képes volt elmesélni azt, amit a szereplő próbálkozásai ellenére sem tudott kifejezni.

A XIX. századi romantikus operában az önkifejezés lehetetlensége már toposzá vált: ugyanakkor a kifejezés képtelensége nem csak társadalmi meghatározottságból eredt, hanem abból a romantikus felfogásból, hogy az ember lelki világa verbális szinten kifejezhetetlen. Nem árt azonban megjegyezni, hogy színházi körökben nagyon is divatos volt narratív technikákat alkalmazni annak érdekében, hogy a csendes, önmagától megszólalni képtelen szereplő is szóhoz jusson: olyan közkinccsen forgó idézetekről, memoriterekről van szó, amelyet a társadalom minden tagja ismert – ilyenek például a népdalok vagy a szent szövegek. Az operavilágban a dal vagy a színpadi zene látta el ezt a funkciót. Amennyiben a főszereplő ily módon fejezte ki magát, az egyszersmind jelölte társadalmi meghatározottságát, elszigetelődését a

---

<sup>264</sup>

I.m. 33-36.

külvilágtól, mivel kénytelen volt a közös kulturális kincsből meríteni, hogy gondolatait ki tudja fejezni.<sup>265</sup>

A *trubadúr*ban Azucena Máglya-áriája és az azt megelőző jelenet más zenei regisztert alkalmaz, mint az opera többi része. Bár a librettó nem használ, különleges, cigányokra jellemző olasz dialektust, tehát nyelvészeti értelemben nincs helye az ilyen fajta elemzésnek, a zene beszédesebb a dialektusnál: átszűrődik a misztikum, a babonák, a tűz ereje, a csapatszellem, a cigány identitás. Manrico szerenádja pedig – az első felvonásban – a trubadúr éneke: olyan ember lelkivilágát tükrözi, akinek mestersége az ékesszólás és a kellem.

Érdemes visszatérni még egy pillanatra Manrico románcához, hiszen a korábban említett «plurilinguizmus» elve itt is érvényesül. Hogy ezt megértsük, vessünk egy pillantást a *Traviata* «Addio, del passato» című áriájára. Annak ellenére, hogy ebben az esetben nem színpadi zenéről van szó, az elv pusztán regiszter szintjén is működhet, vagyis amikor a dallam nem a szereplő hangjával, hanem a zeneszerzőjével azonosítható. A romantikus opera hősnője gyakran nem egy több részből álló áriában, hanem egy szociális és kulturális értelemben alacsonyabb rendű műfajjal, a strófákból álló *románccal* fejezi ki belső érzéseit, mint ahogy azt Violetta teszi az említett áriában. Ebből az következik, hogy a kifejezés lehetetlensége – akár alacsony társadalmi származásból, akár egzisztenciális okokból ered – szociális értelemben alantasabb regisztert kíván meg. Ugyanakkor, míg a társadalmi vagy kulturális értelemben korlátolt csendes szereplő műfaji idézet, *realisztikus* ének, vagy színpadi zene formájában kap hangot, az egzisztenciális okok miatt csendes szereplő

<sup>265</sup>

A társadalmi alárendeltség hatásosan fejeződik ki Rossini *Hamupipőkéjében*, az «Una volta c'era un re» kezdetű áriában, amely világos kontrasztot képez a mostohatestvérek csevelésével. Az *Otello*ban pedig, Desdemona az, aki – nem alacsony származása miatt, hiszen ebben az esetben erről szó sincs, hanem kiszolgáltatott, áldozat helyzete miatt – kényszerül arra, hogy aggodalmát színpadi zenével, a Fűzfadallal fejezze ki: a dalt maga *Shakespeare* iktatta a tragédiába, és mind Rossini mind Verdi szükségesnek ítélték, sőt még egy imával is megtoldották. Vö, Zoppelli, 37-44.

*operisztikus* ének formájában érvényesül, ám regiszterében őrzi a társadalmi-kulturális alárendeltség, a kiszolgáltatottság jegyeit. A tény, hogy Manrico színpadi zenével *románc* műfajt énekel, a spanyol drámában hangsúlyozott társadalmi alárendeltséget idézi, ugyanakkor a téma nem kap zenei motívummal érzékeltetett hangsúlyt, így az opera dramaturgiája szempontjából nem lesz jelentős.<sup>266</sup>

### 2.1.2. «Scena e racconto». Az emlékezés narratívája. «Amor filial» és «amor materno»

A «Stride la vampa» áriát követő elbeszélésnek, a dallal ellentétben, nincs szimmetrikus zenei struktúrája, mert nem lírai, kontemplatív, hanem inkább narratív, dinamikus zenei anyag. A dal és az elbeszélés közötti kapcsolat párhuzamos a bevezetőben hallott Ferrando elbeszélés és az azt követő *Allegro agitato* résszel, amelyet a Gróf híveinek kórusa énekel, és amely végül lezárja az opera első színét. A hangnem is megegyezik: Ferrando elbeszélése és a «Stride la vampa» e-mollban csendül fel, a kórusrész és Azucena elbeszélése a-mollban. Miután Ferrando megidézte a szereplőt, most itt az alkalom, hogy önmaga is bemutatkozzon. A két rész közötti dramaturgiai kapcsolat a hangnemeken keresztül érhető nyomon. Verdi így

<sup>266</sup>

A «plurilinguizmus» gazdag termőtalajra talál a regényben, ahol nemcsak a szereplők különböző regisztereinek, hanem az írói és a szereplői perspektíva váltakozásával tud játszani a regényíró. A helyzet még érdekesebb a dráma vagy az opera esetében, ahol a drámaíró vagy a zeneszerző közvetlenül nem jelenik meg. A zenekari művek esetében természetesen a zeneszerző a felelős a mű stílusjegyeiért, éppúgy, ahogy a költő saját lírájának stílusáért. Az operában, ahol a stílusregiszter mindig a szereplők megnyilvánulásain keresztül érvényesül, ezt a sajátos, zeneszerzői stílust nehezebb felismerni. Bizonyos módszerekkel, azonban a zeneszerző előtérbe tudja helyezni saját stílusát, ha zenei nyelvezetének jellege erős stílári jegyeket hordoz. Az érett *Wagner* - *A Nürnbergi mesterdalnokok*ban például - *leitmotiv*ot alkalmazó szimfonikus kifejezésével, alkotói nyelvezetének sajátosságával nehezen tudná a szereplők állarca mögé rejteni zeneszerzői mivoltát; mindig félreérthetetlenül központi helyet foglal el, és érezteti esztétikai jelenlétét a narratív kommunikációs kereten belül is. Vö, Zoppelli, 37-44.

hidalja át a szakadékot az opera felszabdalt részei között, ahol különösen a prológos jelenthetett gondot, ám a hangnemjátékkal zseniálisan egyesíti a cselekményszálát.<sup>267</sup>

Narratológiai értelemben a «Stride la vampa» *áriában* és az azt követő elbeszélésben felcsendülő tűz motívum visszaemlékezés. Az operaszerző kétféleképpen emelheti ki az emlékezés mechanizmusát: egyrészt támaszkodhat a szövegkönyvre, amelyhez társul a szereplő belső lelki világának mélyreható ábrázolására szolgáló zenei, perspektivikus dimenzió. Ekkor a személyre közelítő narratív nézőpont a zene által jelenik meg a színpadon, míg a szöveg a megjelenítendő gondolat, helyzet, személy vagy szimbolikus tárgy pontos tartalmát írja körül. Másrészt az infratextuális közegben, a zene által közvetített társítások, a dahlhausi *reminiscenciák* és a vezérmotívumok, vagy Dallapiccola kifejezésével élve zenei *ideogrammák* használatával elevenedhet fel egy-egy emlék. Ez utóbbi esetben, a szövegben nincs utalás az emlékezés mechanizmusára. Azucena tűzmotívuma a zenében és a szövegben is visszatér, tehát itt az első szerkesztési elv érvényesül.

Az emlékezés esetében meghatározó jelentőséggel bír a tiszta hangszín, a szólóhangszer, vagy jellemző ritmika és hangnem használata, mert ez tereli a szereplő belső lelki világába bepillantó narratív mód irányába a közönség figyelmét. A tiszta hangszín egyrészt a szereplő szubjektív, emocionális valóságáról ad pillanatfelvételt, másrészt, ezzel párhuzamosan, egy térben vagy időben távoli pillanatot, személyt vagy szituációt idézhet meg, feleleveníthet múltban lezajlott eseményeket, vagy előre vetítheti a jövőben megvalósuló képeket. Az emlékezés tárgya azonban, nincs jelen a színen, valamint egymással ellentétes kapcsolat áll fenn a színpadon ábrázolt jelenlegi, általában szomorú, az elvesztés érzését megjelenítő lelkiállapot és a képzelet által megidézett nosztalgikus kép között.

<sup>267</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, 395.

Verdi operáiban szólóhangszer vezeti be, és sok esetben kíséri is a múlt általában boldog és nyugodt pillanataira emlékező szereplő lírai részét, vagy a jelentől távoli képet. A *Nabuccó*ban Abigailt fuvola kíséri az «Anch'io dischiuso un giorno» című áriában; az *Ernani*ban Carlo áriája («Ah, de' verd'anni miei») mellett gordonkaszóló csendül fel; a *Stifelio* «Quando ci unimmo sposi» áriáját oboa, Violetta «Addio, del passato» kezdetű áriáját a *Traviatá*ban szintén oboa, az *Álarcosbál*ban Renato «O dolcemente perdute, o memorie» kezdetű lírai részét fuvola, valamint az *Aida* «O cieli azzurri» áriáját oboaszóló kíséri. Ezekben az esetekben a szólóhangszer valamint a szöveg együttesen hívja fel a figyelmet az emlékezés mechanizmusára.<sup>268</sup>

Az eddig felsorolt zárt számok mellett a lírai szekciókon kívül is találkozhatunk tiszta hangszínekkel, ebben az esetben igazi, szöveget nélkülöző emlékezésről beszélhetünk. Ilyenkor a zenei anyag önmagában hordozza a már egyszer – egy *adagió*ban vagy egy *cabalettá*ban – felcsendülő önálló zenei témát, amely a zenekar segítségével újra felidéződik, és a tiszta hangszín, a szólóhangszer, vagy a jellegzetes ritmika és hangnem használatával a dráma korábbi eseményeinek, távoli tárgyainak vagy képeinek zenei formát ad. Ezekben az esetekben a zenei kifejezés olyan erős szemantikai erőt ér el, hogy nincs szükség szóbeli pontosításra.<sup>269</sup>

A dráma egy korábbi, a zene által már egyszer azonosított pillanatára és az ott uralkodó érzelmekre való visszaütés zenei megjelenítésénél szoros modell – ismétlés kapcsolat áll fenn a visszaemlékezés tárgyául szolgáló korábbi zenei mondanivaló és a visszaidézés dallama között. Általában a modellként szolgáló zenei anyag énekhang formájában realizálódik a színpadon, majd az emlékből az ismétlődő zenei motívumot a fafúvósokra bízta a zeneszerző. A felidézett kép tehát a modell

<sup>268</sup>

Vö, Zoppelli, 109-111.

<sup>269</sup>

A *leitmotiv* vagy vezérmotívum esetében sem társul a dallamhoz verbális közlés: töredékes zenei motívumot jelenít meg, standard, összetett zenekari kísérettel, és míg a *reminiszcencia* a szereplő által megélt események felidézését teszi lehetővé, addig a *leitmotiv* a zeneszerző kontrol- és beavatkozó képességét hivatott kiemelni.



deverbalizált változata, amelyet az emberi hanggal való hasonlóságai miatt a fafúvósok szólaltatnak meg. Ez a hangszercsoport tag hangtartományának köszönhetően lát el igen gyakran szólista funkciót a zenekaron belül, szemben a vonósokkal, amelyek nehéz lenne hasonló feladattal felruházni.<sup>270</sup>

Azucena esetében a negyedik felvonásban éppen ez történik: fuvola és klarinét idézi a tűzmotívumot. A második felvonás elbeszélésében hegedűvel kel életre a láng, de ez nem csökkenti drámai erejét, mivel a sajátos ritmika és hangnem önmagáért beszél: a korábban felhangzó zenei anyagtól teljesen idegen világot tükröz, így már az első pillanatban fel lehet ismerni, annál is inkább mert a «Stride la vampa» nem is olyan régen hangzott el, így még élénken él a hallgatóságban. A negyedik felvonásban már szükség van a fuvola és klarinét erősítésére, hogy teljesen nyilvánvalóvá váljon a dramaturgiai-narratológiai utalás.

*A trubadúrban* az Azucena elméjében újra meg újra visszatérő tűz motívuma a zenés formát öltő visszaemlékezés hallatlan bravúrral megszerkesztett példája. Azucena elbeszélése teljes visszaemlékezés, vagyis az emlékeket nem a szerző – ez lehetne a *leimotiv* vagy vezérmotívum –, hanem maga a személy hívja elő. Az Azucena elméjében újra meg újra feltűnő, elvakító lángmotívum visszaemlékezés a négyzeten, mert a cigányasszony az elbeszélés pillanatában újraéli az egyszer már megélt tragikus helyzetet gyermekével a máglyán – ez tekinthető az emlékezés első

---

<sup>270</sup> Vö, Zoppelli, 113-117. A zenei visszaemlékezés egyedi változatát – úgy nevezett teljes emléket – vehetünk észre a *Traviata* első felvonásának végén, Violetta áriájának *cabaletta* részében: a visszaidézés alkalmával nem szólóhangszer, hanem valódi énekhang hívja elő a korábban Alfredo által énekelt dallamot («Di quell'amor ch'è palpito»). Verdi ezzel a valóság-hű színházi ábrázolásban tapasztalható egyik legnagyobb szabálysértést követi el, mivel minden színházi hagyományt a szereplő belső világának mély ábrázolási elve mögé utasít.

Az 1830-as években az olasz operarepertoárban igen gyakorivá vált az örületet, vagy alvajárást ábrázolása, ennek leghíresebb példáit Bellini *A kalóz*, *Az alvajáró* vagy *A puritánok* és Donizetti *Lammermoori Lucia* című operáiban rejtőznek. A Verdi által alkalmazott zenei eszközök – klarinét dallam Zamoro színrelépésekor az *Alzira* második felvonásának hatodik színében; hegedűszóló a *Traviata* harmadik felvonásában, amikor Violetta levelet olvas; klarinét motívum Alvaro színrelépésekor a *Végzet hatalma* harmadik felvonásának első színében; valamint fuvolaszóló Erzsébet «Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde» című áriája előtt a *Don Carlos* ötödik felvonásában – mind egy korábban elhangzott szerelmi duett énekhanggal megszólaltatott témájának visszaidézéseként értelmezhető.

szintjének -, amelyben már akkor elvakította az anyja életét korábban kiontó tűznek a lángja – ez az emlékezés második szintje.

A máglyára való visszaemlékezés során a zene visszatér a «Stride la vampa» *ária allegretto* tempójához és a táncritmushoz, a vonósok, pedig ugyanazt a zenei motívumot játsszák, amelyet Azucena énekelt színpadi énekében. Ez a láng, a tűz, az örület motívuma, amely ettől a pillanattól kezdve Azucena vezérmotívumává válik.<sup>271</sup>

Azucena újra átéli a máglyajelenetet, és majdnem beletébolyodik, elméjében visszhangzanak anyja szavai: «Mi vendica!». <sup>272</sup> A máglya irtózatossá teszi drámaian nővé ki magát a kromatikus menet hatására, amely tetőpontját akkor éri el, amikor Azucena észreveszi, hogy a Gróf fia áll mellette, saját fia pedig a tűzben ég el. (Melléklet: 6. és 7. partitúra-részlet).

A negyedik felvonásban szintén Azucena képzeletében tűnik fel újra a motívum. A zene hatásosan érzékelteti azt a folyamatot, amelyben Azucena fokozatosan felőrli a máglya borzalmas emléke által keltett örületben. A téboly egyre inkább elhatalmasodik rajta, a tűz uralja egész belső világát. Hangja érzékletesen tükrözi a téboly kezdetét: «Non odi?... gente s'appressa... – I carnefici son... vogliono al rogo – Trarmi!... difendi la tua madre!», és ugyanaz a tizenhatodikból álló, *allegro* tempójelzésű kromatikus menet ismétlődik, amely a második felvonásban Azucena elbeszélése elején hangzott el, ám Manrico nem hall semmit.<sup>273</sup> Azucena, azonban folytatja útját a teljes téboly felé, háromszor kiáltja: “Il rogo!...” , anélkül hogy Manricóról tudomást venne (*senza badare a Manrico*) – olvasható a színi utasításban -, majd hozzáteszi: parola orrenda!.<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Vö. Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore* (zongorakivonat), 70-71.

<sup>272</sup> I.m. 72.

<sup>273</sup> Vö. Gerardi, 61.

<sup>274</sup> Vö. Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore* (zongorakivonat), 227.

Ezekkel a szavakkal újra kezdődik a «Stride la vampa» tűz-motívuma, ugyanazzal a  $\frac{3}{8}$ -os népies táncritmussal, és az *allegretto* tempójelzéssel, valamint ugyanazzal a dallamívvel és természetesen ugyanabban a hangnemben, amelyet már korábban hallhattunk. Most azonban a fafúvósok zendítenek rá, így még markánsabbá válik a visszaemlékező funkció. (Melléklet: 8. partitúra-részlet)

Manrico igyekszik lenyugtatni Azucena háborgó lelkét, és végül a megfáradt cigányasszony álomra szenderül. A zene ezekben a pillanatokban is kifejezően és rendkívül hatásosan követi az elszenderedés fokozatos fázisait, Azucena egyre növekvő fáradtságát: a zenekari *staccatók* és szünetek, az *andantino* tempójelzés álomra csukódó szemhéját jelképezik. Ez a dramaturgiai technika nagy sikerrel alkalmazható a zenei kifejezés segítségével, az irodalmi dráma esetében azonban ez a drámai szituáció nem tud kellően hatásosan kifejezésre jutni: csupán egy pillanat töredékének felel meg, mivel a dráma pusztán szóbeli eszközökkel képtelen az ilyen fokú mély drámai ábrázolásra. Nyilvánvaló, hogy a spanyol dráma, műfaji kötöttségeiből fakadóan, nem tudja ezeket a Verdi által oly nagy sikerrel alkalmazott zenedramaturgiai-narratológiai elemeket felvonultatni, következésképp drámai hatása is elenyésző a Verdi-operához képest.

Mivel az opera dramaturgiai feltérképezése szempontjából kulcsfontosságú a tűz-motívum és az elbeszélés, vessünk még egy pillantást a partitúrára és további meglepetésben lesz részünk, hiszen a mélyebb zenedramaturgiai vizsgálat több drámai párhuzamot és ellentétet rejt, mint sejtenénk. Az elbeszélés nyitott zenei szerkezetében hangsúlyt kapnak azok a pillanatok, amikor az Azucenán eluralkodó nagy szenvedélyek gátat törnek. Amikor a történet a kisfiú elégetéséhez ér, az «Ei distruggeasi in pianto» szavakra hangja ellágyul, a hangnem G-dúr-ra vált, és megjelenik a Manricót jelképező ritmika, jelezve saját fia – illetve a gyermek halála

után sajátjaként nevelt Manrico - iránti szeretetet.<sup>275</sup> Az egy partitúra sorig tartó idill gyorsan véget ér, mert a máglyán elégett anya képe, a H hangot játszó zenekarban – amely most Azucena belső lelki rezdüléseit vetíti ki –, néhány ütem alatt mindent felemészt: a hangnem is e-mollra vált a G-dúrról, és a hegedűk elindítják a már elemzett tűz-motívumot, így egészítve ki az elégetett anya képét.

Az eddig elemzett G-dúr és e-moll hangnemek mellett. W. Drabkin hangnemanalízise felfedi, hogy tulajdonképpen a C dúr is gyakran megjelenik Azucena körül. Ez a hangnem a bátor és derék cigánylélek zenei megfelelője, és legerőteljesebben a harmadik felvonásban Manrico «Di quella pira» című áriájában jelentkezik. A hangnemben a harmadik fok, az E hang és az ötödik fok, a G hang lesz jelentős, hisz az opera modulációs rendszerében ezek a hangok teszik lehetővé a váltást a beszédes hangnemek között. Az e-mollról C-dúrra váltás feltűnő a második felvonásban is, a cigánykórus szekciójában a «Che del gitano i giorni abbella» szavakra, valamint Azucena *románcá*bán a harmadik verssornál, amely az «Urli di gioia» szavakkal kezdődik.<sup>276</sup>

P. Petrobelli operaelemzése világít rá arra, hogy az opera bevezetője és Azucena elbeszélése közötti dramaturgiai kapcsolatot a zeneszerző pontos és precíz ritmikai analógiákkal mélyíti tovább: az első felvonás már említett, záró kórusrésze, «Sull'orlo dei tetti»<sup>277</sup> zenei anyaga hasonló alakban tér vissza Azucena elbeszélésének első részében – az *Andante mosso* részben.<sup>278</sup> Valamint a hangnem mindkét esetben a-moll. Az alakzat végül a harmadik felvonásban tér vissza, amikor Manricót hírnök

---

<sup>275</sup> Vö. Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partitura, a 135. oldal utolsó sora.

<sup>276</sup> Vö. Drabkin, 148.

<sup>277</sup> Vö. Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partitura, a 27. oldal első három üteme.

<sup>278</sup> I.m. a 131. oldal első üteme.

értesíti anyja elfogásáról.<sup>279</sup> W. Drabkin továbbviszi a gondolatmenetet, és hangnembeli párhuzamokkal igazolja a bevezető és a második felvonás közötti dramaturgiai kapcsolatot.<sup>280</sup>

A múlt eseményeire való visszaemlékezés újból felveti az irodalmi dráma és az opera között meghúzódó eltérő időfelfogást. A múlt, a jelen és a jövő ábrázolása eltérő a két műfaj között: az olasz operában a zenei megoldások szorosan kapcsolódnak a színpadon lezajló eseményekhez; ebben radikálisan különbözik az irodalmi drámától, ahol a párbeszéd olyan események felidézését is lehetővé teszi, amelyek egyáltalán nem jelennek meg a színen. A múlt és jövő zenei-színpadai megjelenítése egyedül a wagneri *leitmotiv* eszközével lehetséges: ebben az esetben a visszaemlékezés és a megérzés drámai szerepének kiosztásával a színpadai jelen összekapcsolódik a múlttal és a jövővel. Ám ahhoz hogy teljes mértékben ki tudják fejteni drámai hatásukat, első megnyilvánulásukkor verbálisan és színpadilag is jelezni kell jelenlétüket.<sup>281</sup>

A modern drámában a drámai pillanat múltbeli események következményeként vagy a jövőben bekövetkező események előzményeként értelmezhető, a zene drámai csúcspontja azonban a múlttól és jövőtől elszakított, tiszta, abszolút jelenben van. A zene időtlenné teszi a drámai szituációt. Természetesen a helyzetből adódó feszültséget, a szóbeli színházhoz hasonlóan, azok a konfliktusok motiválják, amelyek a cselekményt a múltból a jövő felé hajtják, a zenei ábrázolással azonban az az érzelmi helyzet kerül előtérbe, amely az adott szituációt, színpadai jelenetet áthatja. Mivel az olasz romantikus opera a színpadai jelenhez szorosan kapcsolódó lelkiállapot spontán kifejezésére összpontosít, és e pillanat teljességére törekszik, a múltbeli

---

<sup>279</sup> I.m. a 300. oldal, a 15. ütemtől.

<sup>280</sup> Vö, Drabkin, 148.

<sup>281</sup> Vö, Dahlhaus, 51-52.

események vagy a jövő felidézése, így a wagneri értelemben vett *leitmotiv* is igen szórványos.<sup>282</sup>

Az opera tehát a pillanatra koncentrál, és a zene illetve a színpadi dimenzió között szoros kapcsolat áll fenn. A drámában a párbeszéd drámai hatása az események felidézésében és előre látásában rejlik, ezzel szemben a zenedrámában a zene dramaturgiai hatása a jelen megragadásától függ. Eme alapvető különbség miatt a klasszikus, zárt formájú dráma *in medias res* kezdéssel indul, ahol az előzmény, a már bekövetkezett események, a dialógusok folyamán, a felidézés eszközével jelennek meg, és válnak a feszültség forrásává, a drámai cselekmény előmozdítójává. Így tehát a látható dráma háttérében, az előzmény, a rejtett cselekmény elbeszélésével, olyan láthatatlan dráma körvonalazódik ki, amely nem ritkán fontosabb, mint maga a színpadi cselekmény.

Az opera ezzel ellentétben az előadásra, a színpadon ábrázolt jelenre összpontosít; ennek egyik kissé banális oka az, hogy az énekelt szöveg nehezen érthető. Azt azonban le kell szögeznünk, hogy az opera műfaja, mint ahogy azt a romantikus zenefilozófiai áramlatok is jól bizonyítják, nem a verbális drámai színház hibás, zenés változata, ahol az érthetlenség hibájának kiküszöbölése miatt lenne szükség a látványra, hanem éppen az abszolút jelen, és a zene ritualitáshoz fűződő szoros viszonya készíti az operát a látvány fokozottabb megragadására.

A dráma és az opera eltérő időfelfogása jól érzékeltethető a párbeszéd és *duett* természetének vizsgálatával. A dialógus szóban lejátszódó párbaj, amelyben gyakran helyet kap az előzmény vagy a rejtett cselekmény megidézése. Ezzel szemben a *duettek* esetében, bár ezek szintén a cselekmény előremozdulásából táplálkoznak, ritkán vagy egyáltalán nem történik visszautalás az időben vagy térben távol levő

---

<sup>282</sup>

I.m. 1-14.

eseményekre, hiszen az éppen bekövetkező, zeneileg de nem szóban kifejezett ellentétre összpontosít.

Ideális esetben az opera tárgyaül szolgáló cselekmény, a szövegkönyvírói leleménynek köszönhetően, nélkülöz mindenfajta előzményt, vagyis a nézőnek a megértéshez szükséges információkat nem csupán a szó, hanem színpadi jelen is közvetíti. Azt azonban hozzá kell tenni, hogy az operahagyományban kevés ilyen ideális eset van – Meyerber és Scribe közös alkotása *A próféta* érdemli ki ilyen értelemben ezt a címet –, ám a gyakorlat inkább azt jelzi, hogy a szövegkönyvírók nem tudnak lemondani az időben távoli események felidézéséről: ilyenkor az operadramaturgia szoros kapcsolatot tart fenn az előzmény elmesélése, a színpadi cselekmény és a drámai-zenei felépítés között.

*A trubadúr* ékes példja ennek az alkotói technikának. Az első felvonásban Ferrando bevezetőül szolgáló elbeszélése visszaköszön a második felvonás Azucena és Manrico között lejátszódó jelenetében: a Ferrando által már elmesélt történetet most Azucena szájából halljuk. A szövegkönyvíró ugyanis nem akart lemondani arról a kísérletről, hogy a Scott regények mintájára, drámai funkcióval lássa el az opera előzményeként szolgáló bevezetőt. A végeredmény azonban az, hogy az előzmény lényege, Azucena tragikus története elsikkad, és a hiedelmekkel és átkokkal teli boszorkány- és szellemvilág, az éjjeli lidércnyomás horrorisztikus képe lesz hangsúlyos a színen, amely túlsúlyban van az előzmény igazán fontos eseményeivel szemben. A zenei-színpadi kép sokkal erősebb, így elnyomja az előzmény valódi mondanivalóját. A színpadi cselekmény ilyen fokú bonyolítására tulajdonképpen nincs szükség, hiszen a szereplők közötti kapcsolatrendszer érthető lenne a bonyolult előzmény ismertetése nélkül is.

Ekkor lép be a zenei motívumok elengedhetetlenül fontos dramaturgiai szerepe, így, ha a librettóban és a színpadi képben nem is, a zenében mindenképpen dramaturgiai kapcsolat alakul ki a két elbeszélés között. Minthogy az *áriák*, a *duettek* és az együttesek alkotják az igazi zenedrámát, az igazi drámai cselekmény zenei formában, nem pedig elbeszélt cselekmény formájában valósul meg. Ha csupán a librettóból indulunk ki, Ferrando elbeszélése nem olvasható be a cselekmény menetébe, maga a szereplő is dramaturgiai értelemben mellékes elem. Ennek a csorbának a kiküszöbölésére dolgozza ki Verdi azt a bonyolult zenedramaturgiai hálózatot, amelyet korábban részletes elemzésre került – a hangnem párhuzamokat, az egyes szereplőkre jellemző ritmikát, a tűz motívumot, stb... Az Azucena és Manrico között lejátszódó jelenetben a második felvonásban, a különböző zenei *fokalizációs* technikák segítségével dramaturgiailag is sikerül szervesen beépíteni az addig önálló életet élő előzményt. Az Azucena által előbb elmondott, majd megcáfolt történet szorosan hozzátartozik a zenedrámához, hiszen a zenében aprólékosan kialakított dramaturgiai párhuzamok és ellentétek révén, a színpadon lejátszódó események szoros építőelemévé válik.<sup>283</sup>

Az új narratív és zenei megoldásoknak köszönhetően, nem elegendő *A trubadúr* fő alakjának elismerni Azucenát, az is meg kell érteni, hogy az opera dramaturgiai egysége elsősorban ennek a szereplőnek a koncepcióján alapszik. Ezt a zenei egységet támasztja alá a zene uralkodó színvilága. A sötét hangszín (*tinta musicale*) töbnyire éjszakai sötéttséggel válik érzékelhetővé, amelyből élesen tör elő a tűz elemi ereje. *A trubadúr* szinte minden képe éjszaka vagy sápadt hajnalon játszódik.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> I.m. 55-56.

<sup>284</sup> Vö, Osthoff, 79.



### 2.1.3. A társadalmi marginalizáció

Amikor a drámai cselekmény visszatér a jelenbe újra előkerül a szociális konfliktus témája, amely úgy tűnik, nem csak a külvilágban, de Manrique lelkében is komoly problémát okoz. Erre akkor derül fény, amikor így fakad ki:

Manrique Mil veces, dentro, en mi corazón, os lo confieso, he deseado que no fueseis mi madre, no porque no os quiera con toda mi alma, sino porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta. Mil veces digo para mí: si yo fuese un Lanuza, un Urrea...(III./1.)<sup>285</sup>

A második jel akkor tűnik fel, amikor szokatlanul komolyan felel a cigányasszony kérdésére: mi lenne, ha neve Artal lenne?

Manrique No, un Artal, no; es apellido que detesto; primero el hijo de un confeso. (III./1.)<sup>286</sup>

Ezek a sorok nemcsak Manrique belső konfliktusáról árulkodnak, amely az alacsony társadalmi helyzet és vágyai közt meghúzódó szakadékból ered, hanem újabb pikáns hispán problémát vetnek fel: a zsidókérdést. Ez a probléma már a *Celestina* óta állandó témája a spanyol irodalomnak, és bár Gutiérrez csak felszínesen érinti, nem veszít fontosságából. A melodráma itt is hallgat a szociális problémáról, hiszen az akkori Itáliában ezek a problémák nem voltak olyan égetőek, mint a korabeli Spanyolországban.

Az operában dramaturgiai szempontból sem lenne szerencsés újabb konfliktus témát nyitni, mert szétfeszítené az opera kereteit. Az operában, tehát, kimarad ez a rész, és helyette megjelenik egy Hírnök, aki arról értesíti Manricót, hogy Leonora kolostorba vonul, mert azt hiszi, hősünk odaveszett a velillai csatában. A drámában Manrique az, aki a második nap hetedik színében tudatja velünk Leonor döntését. Cammarano a második napot teljesen kihagyja, ezért lesz négy felvonásos az opera.

<sup>285</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 148. Ezerszer belül, a lelkem mélyén, megvallom, azt kívántam, bár ne lennél az anyám, nem, mert nem szeretlek szívem minden szeretetével, hanem mert névre vágyom, névre, amellyel nem rendelkezem. Ezerszer mondom magamban, bár Lanuza, Urrea lehetnék... (III.1) [fordítás a szerzőtől]

<sup>286</sup> I.m. 149. Nem, Artal soha, gyűlöletes név; előbb lennék zsidó fia. (III.1) [saját fordítás]

Az okot a korabeli szigorú olasz cenzúra kulisszatitkai között kereshetnénk, amely kitiltotta a melodrámból az egyházi vonatkozású fejezetet.

A levél megjelenése újabb narratív fordulat: ismét a mindentudó narrátor szerepében megbúvó zeneszerzői hang szólal meg, és a Manrico és Azucena párbeszéde alatt színpadon kívül történt eseményekről közöl információt. A zene mindeközben statikus, a *recitativo*-szerkesztési elvet követi, csupán objektív kommunikációs csatorna. A levél azonban sajátos zenei formában jelentkezik: a hangok zeneileg imitálják a Manrico által olvasott mondatok intonációját, a fázisok végére pont kerül; a tenor ugyanazokat a hangokat ismétli, csupa negyedekből álló, egyenletes ritmusban, amely az olvasás monotonosságát jeleníti meg, a dallamvonal, pedig felfelé ívelő, amely a levél tartalmára utal, hiszen rémisztő hírek ezek Manrico számára.

Manrico útra kel, hogy megmentse szerelmét az önkéntes börtöntől, de Azucena ellenállásába ütközik: a cigányasszony valójában attól fél, hogy Manrico örökre elhagyja. Megpróbál anyai hatalmával élni, előbb paranccsal: «Ferma... Son io che parlo a te!»<sup>287</sup> - a színi utasításban a tekintélyesen (*autorevole*) kifejezés áll. Amikor pedig látja, hogy Manrico hajthatatlan, így szól: «Demente![...] È fuor di sé»<sup>288</sup> A zene tempójelzése – *allegro agitato mosso* – jól tükrözi mindkét szereplő lelkiállapotát: Manrico izgatott a Ruiz által kapott hírtől, Azucena, pedig aggódik, hogy fia sebelsülten tér haza. Ezt követően Azucena taktikát vált, a zene megint az anyai szeretet motívumába kezd:

«No, soffrirlo non poss'io... il tuo sangue è sangue mio!... – Ogni stilla che ne versi – Tu la spremi dal mio cor!»<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Vö, Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), 86.

<sup>288</sup> I.m. 88.

<sup>289</sup> Vö, Gerardi, 47.

A színi utasítás a szendevéllyel (*con passione*) kifejezést használja, és lám-lám a zene ugyanazt a ritmikát idézi, amellyel Leonora fejezte ki a Manrico iránti szerelmet az első felvonás *cavatínájában*.<sup>290</sup> Bár a dallamvonal nem teljesen azonos, a ritmika és a szóló oboa jelenléte, amely ugyanazt a dallamot követi, mindenképpen jelzésértékű: a zene emlékezik és a kettős természetű Azucenában most tombol az anyai szeretet. Kettejük *duettjében* feltűnően sok a G hang, amely előre sejteti, Manricót nem lehet visszatartani.

A drámában Azucena így fakad ki a Manrique távozását követő monológban:

Azucena Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece sino que conoce mi secreto... ¡ah!, que no sepa nunca... Si yo le dijera: «Tú no eres mi hijo, tu familia lleva un nombre esclarecido, no me perteneces...» me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubriera... ¡ah! No, no lo sabrá nunca... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo?<sup>291</sup>

Láthatjuk, hogy, bár megjelenik a belső konfliktus, az egoizmus és az anya halála miatt érzett bosszú a dominánsabb, a szeretet ereje, pedig tisztán Leonorhoz kötődik. Az operában Azucena figurája finomabb vonásokkal gazdagodik.

<sup>290</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un’esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*, 394.

<sup>291</sup>

Vö, Ruiz Silva (szerk.) García Gutiérrez, 149-150.

## 2.2. Második kép

### 2.2.1. Luna gróf. A rivális jellemrajza

A második kép egy kolostor keresztfolyosójába vezet minket, és gyakorlatilag a dráma második napjának eseményeit foglalja magába. Enrico Bonaretti és Carlo Mattioli díszlettervezők temperával festett díszlet vázlata ma a Bussetói Múzeumban található.<sup>292</sup>



5.ábra: Enrico Bonaretti-Carlo Mattioli, Atrio interno in vicinanza di Castellor, 2. rész, 2. kép. 1951.<sup>293</sup>

Mivel don Guillén de Sesé személyét Cammarano mellőzte, így a nemes és don Nuño között lejátszódó párbeszédet, amely szintén tartalmaz társadalmi különbségekre utaló jeleket, hiába keressük az operában. Gutiérrez, most don Guillén

<sup>292</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 187-188. A vázlatot először az 1951-ben rendezett Verdi Díszletek Nemzeti Kiállításán (*Mostra nazionale di scenografia verdiana*), mutatták be és a Verdi Díszletek Nemzeti Versenyén (*Concorso nazionale di scenografia verdiana*), vázlat kategóriában a harmadik helyet érte el. A festők, Enrico Bonaretti (1892-1978) és Carlo Mattioli (1911-1994) a pármaji Paolo Toschi Művészeti Intézet tanárai voltak, előbbi a híres pármaji díszlettervező, Giuseppe Carmignani tanítványa és munkatársa volt; a pármaji Teatro Regióban bemutatott számos Verdi opera díszletét ő tervezte, és oktatói tevékenységével megreformálta a pármaji díszlettervezői iskola gyakorlatát.

<sup>293</sup> I.m, 140.

kapcsán ragadja meg az alkalmat, hogy a nemesi származás nagyszerűségét magasztalja:

Guillén    Noble he nacido,  
              y noble, don Nuño, soy.  
Nuño        Basta; ya sé, don Guillén,  
              que es ilustre vuestra cuna.  
Guillén    Y jamás mancha ninguna  
              la oscurecerá. (II./1.)<sup>294</sup>

Cammaranót itt jobban érdekli a cselekmény: Luna gróf is tudomást szerez Manrico szándékáról, el akarja rabolni Leonorát, megelőzve ezzel a trubadúrt. A zenekar *staccatói* és az *andante mosso* tempójelzés hatásosan fejezik ki a csapat éjszakai settenkedését és a sötét, csendes, éjjeli tájat. Hősünk azonban gyorsabb, a Gróf, pedig hoppon marad. Ekkor csendül fel Luna oboaszóval kísért áriája («Il balen del suo riso»), amely felfedi a Gróf személyes érzéseit, Leonora iránt érzett szerelmét; alakja így emberibb vonást ölt.

A Gróf áriája ismét szerelmi toposz. A jelenet a szövegeknyvben szintén dialógus, ám tulajdonképpen lírai monológ, és a szereplő mély dramaturgiai ábrázolására szolgál. Az opera dramaturgiai fejlődése szempontjából, azonban igen szerencsétlen helyen van: eddig a második felvonás csak Azucenáról és Manricóról szólt, Azucena elbeszélésével már amúgy is nehezen követhetővé vált a drámai szál az időbeli ugrások miatt, most az opera térben is szaggatottá válik. Az áriának nem lehet más funkciója, minthogy kissé megfékezze a drámai események felgyorsulását, hiszen túl sok minden történik ebben a színben, így a lírai pihenővel, a zenei ábrázolással kicsit közelebb kerülünk a Gróf ellenséges figurájához. Érdekes, hogy a szövegeknyv vizsgálatakor dramaturgiailag teljesen esetlegesnek találhatnánk az

294

Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 132.

Guillén    Nemesnek születtem,  
              És nemes vagyok, don Nuño.

Nuño        Elég, már tudom, don Guillén,  
              Hogy származásod nemesi.

Guillén    És soha folt nem szennyezheti. (II.1) [saját fordítás]

áriát, hiszen az irodalmi drámában a Grófot csak a birtoklásvágy vezérli, kevésbé a szerelem, a zenével azonban szerepe árnyaltabb lesz: bepillantást nyerhetünk egy érző emberi lélek legbensőbb titkaiba, és bár nem ő lesz a közkedvelt szereplő, a zene meglágyítja a hallgató szívét, és némi empátiával tölti meg.

Az operában láthatóan hiányzik a spanyol drámában kihangsúlyozott történelmi és szociális háttér, és ennek hiányát leginkább a Gróf drámai jellemzése sínyli meg. Miután kiszakad a szociális és politikai kontextusból, Cammarano a gonosz karakterévé csupaszítja le, minden egyéb jellemvonás hiányzik belőle. Az irodalmi drámában azonban alakja kifinomultabb, hiszen Leonora bátyja és erényének védője, don Guillén személyében hű támogatóra talál, és a vele folytatott dialógusok lehetővé teszik a szereplő szélesebb körű drámai ábrázolását. E párbeszéddek kihangsúlyozzák a nemesi vér tisztaságát, és a társadalmi normák erejét, drámai kontrasztba állítva Manrique cigány származásával.

Cammarano szabad improvizációjának köszönhetően a szereplő szociális dimenziója elsikkad a melodramai hagyomány szélsőséges «gonosz» figurájával szemben. Így a második felvonásban Bardare áriája («Il balen del suo riso») előtt keresve sem találjuk a gróf trónra áhítózó, politikai vágyait, amely azonban fontos része a spanyol szereplő jellemzésének.<sup>295</sup> Az opera a karakterben tomboló emberi szenvedélyeket emeli ki, amelyeknek önmaga is az áldozatául válik, hiszen saját magával is sikerül elhitetnie, hogy e szenvedélynek az ereje mindenek fölött áll, és még az Istenek sem fékezhetik meg:

«Invano un dio rivale – S’opponne all’amor mio; no, no: - Non può nemmeno un Dio – Rapirti a me!».<sup>296</sup>

A *tonicából* induló záró szakasz («Ah, l’amor, l’amore ond’ardo») új lendületet ad, ismétli, fokozza, majd lenyugtatja a darab hevületét. Ez a jelenség nem

---

<sup>295</sup> Vö, Kimbell, 36-38.

<sup>296</sup> Vö, Gerardi, 48.

szokványos egy szóló *ária* esetén, de gyakori a *concertatók*ban, mert az együttes heterogeneitása miatt szükség van egy csúcsponti szakasz energikus lendületére.<sup>297</sup> A *trubadúr* központi fináléja nem vonultatja fel a dráma összes szereplőjét, és Leonorának ad nagyobb teret. Szólójában az első rész («E deggio e posso crederlo? Ti veggo a me d'accanto») sajátos ritmikája után a második rész (Sei tu dal Ciel disceso, o in Ciel son io con te?) tartalmazza a nagy lírai *crescendót*.<sup>298</sup>

A szövegkönyvíró újabb egyszerűsítéshez folyamodik: eltörli a dráma harmadik napjának ötödik színét, vagyis Manrique és Leonor párbeszédét. Ezzel elvész a lehetőség, hogy elidőzzünk a hősnő lelkének emésztő konfliktusain, mely a spanyol mű egyik legdrámaibb része: Leonor ingadozik, nem tud dönteni szent kötelessége, a fogadalom és a trubadúr iránt érzett szerelme között. Bár Cammarano néhány sort felhasznál ebből a színből – a «Tacea la notte placida» című ária ezekből a sorokból születik -, teljesen más szöveggörnyezetbe emeli azonban, így az eredeti szituáció a melodramában nem jut napvilágra. A librettó nem, ám Verdi egy zenei utalás erejéig érinti a témát: közvetlenül a gróf érkezése előtt Leonora készül a szent fogadalomra, és így szól az apákához és Ineshez:

«O dolci amiche, - Un riso, una speranza, un fior la terra - Non ha per me! Degg'io - Volgermi a quei che degli afflitti è solo - Sostegno e dopo i penitenti giorni - Può fra gli eletti al mio perduto bene - Ricongiungermi un dì!...»<sup>299</sup>

Mint látható, a szövegből nem derül fény a lélek belső vívódására. A zenében azonban, a «fra gli eletti al mio perduto bene» szavakra megjelenik Manrico jellemző ritmusa, méghozzá kétszer egymás után.<sup>300</sup> Ezzel az egyidejű kifejezésmóddal, amely

<sup>297</sup> *Concertatónak* tekintjük egy olyan központi finálé lassú részét, amelyben kettőnél több szereplő és a kórus is énekel. Vö. Carnini, Daniele, „I concertati nelle opere di Verdi”, in Studi verdiani 17, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, 70-109.

<sup>298</sup> Vö. Carnini, 70-109. és Kerman, Joseph - Grey, Thomas S, “Verdi's groundswells: surveying an operatic convention”, in Abbate, Carolyn, Parker, Roger (szerk), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Berkeley, University of California Press, 1989, 153.179.

<sup>299</sup> Vö, Gerardi, 48.

<sup>300</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramea lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 211. oldal, 7-9. ütem.

csak és kizárólag a zenés színház ismerve, a figura egyszerre nyilvánítja ki: az adott körülmények között nincs más választása, minthogy kolostorba vonul, és mindeközben azt is elárulja, hogy valójában ki körül forognak a gondolatai.<sup>301</sup>

Amikor a gróf akcióba lép, hogy a leányt elrabolja, ismét beszédes zenei motívummal találkozunk: a féltékenység megfordított ritmikájú zenei szerkezetével, amelyet a fagott, a gordonka, és a nagybögő személyesít meg.<sup>302</sup> Emlékezzünk arra, hogy ez a zenei *ideogramma* már egyszer elhangzott a konfliktus rendszert zeneileg jól ábrázoló bevezetőben, a *gelosia* szóra. Ismét egy dramaturgiai összekötő kapocs a zenén keresztül, amely a drámából és a librettóból ismételt hiányzik. A képet jól kidolgozott *tercett* zárja, amelyben a három kórus egy-egy szereplőt támogat: az apácák kórusa Leonora, a katonáké Manrico, a híveké, pedig a gróf alakját személyesíti meg. Az operarészlet polifonikus szerkesztésű: Leonora, Ines, Manrico, Luna Grófja, Ferrando, az apácák kórusa, és a gróf hívei is énekelnek – később Manrico csapata is becsatlakozik, a zenekarban, pedig minden hangszer muzsikál. Manrico ének része, a többi éneklő és zenélő szereplőhöz viszonyítva ismét egyedülálló, és ez nem lehet véletlen: a partitúra négy oldalán keresztül hajthatatlanul a rá jellemző ritmikát zengi, minden zenei indítása kizárólag ebben a ritmikában nyilvánul meg, fittyet hányva a többiek egész más zenei anyagára.<sup>303</sup>

<sup>301</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, 399.

<sup>302</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 212. oldal, 4-9. ütem.

<sup>303</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, 399, és Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 219-223 oldal.



### 3. Harmadik Rész: A cigányasszony fia

#### 3.1. Első kép. A két nőalak zenei találkozása

Az első kép Luna táborában játszódik, és a spanyol dráma negyedik napjának második illetve harmadik színét dolgozza fel.<sup>304</sup> A díszlet vázlata, Primo Conti 700x485 mm nagyságú képe szénrel, ceruzával és temperával készült. A narratív, mesébe illő tónus a toszkán középkor freskóit idézi. Bár a központi perspektíva megmarad, az előtérben látható sátorok asszimetrikus elhelyezése mozgalmasságot kölcsönöz a díszletnek. A kép az opera szereplőinek elhelyezése miatt erőteljesen hangsúlyozza a három dimenziót. A sátorok színvilága összhangban van a vár körüli földek tónusával. A kék ég kontrasztot képez az uralkodó meleg színekkel, és nagyobb mélységet ad a festménynek. A korabeli kritika díjazta a színek és fények játékát, ám a díszlet csak ritkán jelent meg *A trubadúr* előadásain.



6. ábra: Primo Conti, Accampamento, 3. rész, 1 kép, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1939.<sup>305</sup>

<sup>304</sup>

Gutiérrez művében a negyedik nap címe: «La revelación», azaz «A leleplezés».

<sup>305</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «*Sorgete' Ombre serene'*», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 139.

Ismételten nem jelenik meg az operában a becsület témakörét érintő első szín. Leonor már elmenekült Manriqueével Castellor várába, don Guillén, pedig az első színben don Nuñoval beszélget, és hűgát hibáztatja a család nemesi nevén esett folt miatt:

Nuño: Albricias, don Guillén, hoy  
recobraréis vuestra hermana.  
Guillén: No sabéis cuál lo deseo,  
por lavar la torpe mancha  
que esa pérfida ha estampado  
en el blasón de mis armas. (IV./1.)<sup>306</sup>

Leonor döntése azt jelenti, hogy szerelme és az alsó társadalmi osztályok sorsát választja. A lány don Guillén aggodalma ellenére mégis tiszta marad a nézők szeme előtt, mert Manrique el akarja jegyezni. A Cammarano-Verdi páros nem beszél a becsület konfliktusáról, elhallgatja, hogy a két szerelmes közti kapcsolat nem csak lelki síkon zajlott, valamint azt sem említi, hogy Leonora már felesküdt az egyházra, ennek ellenére fontosnak tartja kihangsúlyozni Leonora tisztaságát. A megoldást Manrico szájába adja, aki a második képben a leány fedhetetlenségéről, és a fennkölt szerelemről énekel («Amor sublime amor»).

Az első kép, tehát rögtön a dráma második színével kezdődik: Luna grófja szorgosan készülődik Castellor várának ostromára. Harci kedvét fokozza, hogy a várat halálos ellensége, Manrico védi. A kezdő kórus zenei anyaga erőteljes Bellini hatást tükröz. F. Lippmann elemzése számos hasonlóságot fedez fel az opera részlet és Bellini *Beatrice di Tenda*jának első felvonásbeli katonakórusa között: egy-egy zenei frázis két illetve két és fél verssort fed le, mindkét csoport férfikarral megjelenített

<sup>306</sup>

Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 161.

Nuño: Jó hírt hozok, don Guillén  
Ma visszakapja nővérét.

Guillén: Nem is sejti, mennyire vágyom,  
Hogy lemossam a foltot,  
Mit ez az álnok ejtett  
A családi címeren. (IV.1) [saját fordítás]

<sup>307</sup>

Vö, Ruiz Silva, „El trovador de García Gutiérrez, drama y melodrama”, 263-264.

katonakórus, valamint a zenei frázisok között pontozott ritmus és *enjambement* jelenik meg. A konkrét zenei analógiákon kívül Verdi egy-egy zenei megoldásán is tisztán érzékelhető, hogy a zeneszerző elmélyülten tanulmányozta a Bellini-féle zenei struktúrákat. A *trubadúr* esetében Bellini stílusnyomokat találunk Manrico dallamában az Azucenával folytatott duettben a második részben («Mal reggendo all'aspro assalto»), amely a Bellini dallamszerkesztéshez hasonlóan *szótagos* dallam: minden hangjegynek egy szótag felel meg. A Bellini operákban a szótagoló-technika elsősorban olyan esetekben jelenik meg, amikor a zeneszerző különösen szoros kapcsolatot kíván fenntartani szó és zene között.<sup>308</sup>

A táborban elfognak egy arra kószáló cigányasszonyt, akiben Ferrando felismeri a banya lányát, Azucenát. A gróf rájön, hogy hatalmas előnyre tett szert: megtalálta halottnak hitt testvére gyilkosát, aki egyben esküdt ellensége anyja. Ezt a részt szinte teljesen érintetlenül hagyták az opera írói, olyannyira, hogy az olasz verzió szinte tükörfordítása a spanyol drámának:

A) **dráma** (IV./3.):

Azucena  
vengo, señor, de Vizcaya  
que la luz primera vi  
en sus áridas montañas.  
Por largo tiempo he vivido  
en sus crestas elevadas  
donde pobre, y miserable,  
por dichosa me juzgaba...

**librettó** (III./4.):

Azucena  
Da Biscaglia ove finora -  
Le sterili montagne  
ebbi a ricetto!...  
Giorni poveri vivea, -  
Pur contenta del mio stato;

B) **dráma**(IV./3.):

...un hijo solo tenía  
y me dejó abandonada:

**librettó** (III./4.):

Sola speme un figlio avea... -  
Mi lasciò!... m'oblia, l'ingrato! -

<sup>308</sup> Bellini *áriaszerkesztése* ((a<sup>1</sup> – a<sup>2</sup> – b – a<sup>variáns</sup>) is visszacseng a fiatal Verdi operákban: a<sup>1</sup> a szövegkönyv első strófájának első két sora; a<sup>2</sup> az első strófa harmadik és negyedik sora; b a második strófa első két verssora; a<sup>variáns</sup> a második versszak utolsó sorai. Vö, Lippmann, Friedrich, „Bellini e Verdi: reminiscenze e affinità strutturali”, in Studi musicali, Firenze, Olschki, 2001. N. 2, 460-464.

voy por el mundo a buscarle,  
que no tengo otra esperanza.  
¡Y le quiero tanto! él es  
el consuelo de mi alma,  
señor, y el único apoyo  
de mi vejez desdichada

Io, deserta, vado errando -  
Di quel figlio ricercando, -  
Di quel figlio che al mio core -  
Pene orribili costò!...  
Qual per esso provo amore -  
Madre in terra mai non provò!<sup>309</sup>

Mindkét műben megfigyelhető, hogy a drámai események sodrása felfokozódik, mintegy előkészítve az utolsó felvonást és a már felsejlő tragédiát. Miután a frusztráció és a megaláztatás az örületig fokozta Luna vak szenvedélyét, hirtelen váratlan ajándék hull az ölébe, amellyel abszolút hatalomra tesz szert riválisával szemben. Cammarano jól látta, hogy itt érdemes kihangsúlyozni: a kínálkozó alkalom már-már a szadizmus határáig sodorja a Grófot. Gutiérrez ezt a drámai helyzetet nem sarkítja ki, figyelme a korábban jellemzett Azucena-Manrique szálra összpontosul.<sup>310</sup>

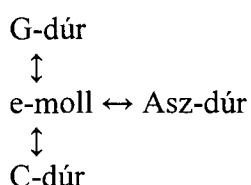
A zenében Azucena *tonális* kettőssége – az e-moll a gyermeki szeretet, és a G-dúr az anyai szeretet szimbóluma – e sorok alatt szintén megjelenik. A zenei rész G-dúrral kezd, majd az anyai szeretet kirobbanása E-dúrban következik be, feltűnően sok G hang deklamálásával. Az anyai szeretet felszínre kerülésekor, ugyanazt a dallamot és ritmust énekli, amelyet már Leonora *cavatínájában* az első felvonásban hallhattunk. Ez az egyezés az egyik legmeglepőbb drámai párhuzam a Verdi dramaturgiában.<sup>311</sup> A két női szereplő ugyanis sohasem találkozik a dráma folyamán, és hangnem világuk is a lehető legtávolabb áll egymástól. Egyetlen közös pontjuk, azonban, a Manrico iránti szeretet, nem csak szóbeli, hanem zenei kapcsolódási pont is. A zenei kapcsolódás a Gisz és Asz hangok enharmoniáján alapszik: a Leonorát jellemző Asz hang az Asz-dúr alaphangja, amelynek moll párja az f-moll: e két

<sup>309</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 164, és Gerardi, 54

<sup>310</sup> Vö, Kimbell, 39.

<sup>311</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un’esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*, 397. és Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Drame lyrique en 4 actes, livret de Salvatore Cammarano, Partition. A «Giorni poveri vivea» rész a partitúra 265-267 oldalán található, ahol a Manrico iránti szeretet motívuma a 267. oldal 9-12. ütemében csendül fel. A már elemzett Leonora-*cavatínában* a megfelelő rész a partitúra 44. oldalának első két üteme.

hangnem azonosítható Leonórával. A másik véglet Azucena, akinek Gisz hangja az E-dúr harmadik foka, nem stabil pont, így amikor a két szereplő zeneileg összehatalálkozik, a kapcsolódási pont hangnemfejlődés és moduláció útján jön létre. Az operát uraló G-dúr/e-moll tengely H hangja az a nyilvánvaló kezdőpont, ahonnan az interakció kiindul, ám hogy Leonora is bekapcsolódhasson, szükség van a Gisz/Asz enharmoniájára. Az enharmonikus kapcsolat közelíti a távoli hangnemeket: (E-G-H + Asz-C-Esz = E-Gisz-H).<sup>312</sup> Az opera hangnemvilága, pedig ezek után két fő tengellyel írható le:<sup>313</sup>



Azucena tehát lelepleződik, a gróf értékes fogja lesz. A zenében igen beszédesen fejeződik ki a cigányasszony halálos ijedsége: saját védelmében isteni segítségre kiált, amely F-dúr hangnemben jut kifejezésre. A szövegben ez alatt a következő hangzik el:

Deh, rallentate, o barbari, - Le acerbe mie ritorte... - Questo crudel supplizio - È prolungata morte... - D'iniquo genitore - Empio figliol peggiore, - Trema... V'è Dio pe'miseri, - E Dio ti punirà!<sup>314</sup>

Verdi egy a szereplő jellemzésétől távoli hangnemet választ, és nem használ azonosító motívumot sem. Természetesen ennek is megvan a dramaturgiai oka, amelyet a színpadi helyzetben kereshetünk: a cselekmény e pontján Azucena nem anya, se nem gyermek, az őt felőrlő szenvedélyek egy pillanatra elszunnyadnak, mert egy ezeknél elementárisabb szükséglet kerekedik felül: a túlélés.

<sup>312</sup> Vö, Drabkin, 149.

<sup>313</sup> I.m. 148.

<sup>314</sup> Vö, Gerardi, 55, és Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramea lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura. A partitúrában a 274-276 és a 279-288 oldalakon.

### 3.2. Második kép. Vihar előtti csend

A második kép az ellenkező oldalt, a Castellor várában zajló eseményeket, a két szerelmes lírai egymásra találását mutatja be. Hősünk f-moll áriát («Ah sì, ben mio, coll'essere») énekel, amely a csatába menő, szerelmétől búcsúzó ember szomorúságát ábrázolja. Kétszer csendül fel ugyanaz a *quartina*: először Desz a legmagasabb hang a strófa első sorában, amelynek párja a harmadik verssorban Asz; amikor pedig másodjára éneki a strófát az első sor legmagasabb Esz hangjára a harmadik sor B hangja felel. A harmadik sorok támasztják alá az egész *quartinát*. A második verssorok az első folytatásaként arra épülnek, és emocionálisan emelik annak zenei anyagát. A harmadik sor a tetőpont, amelyet a negyedik sor *diminuendója* zár le. A tetőpontig vezető emocionális emelkedés a ritmika felfokozásával, harmoniai meglepetéssel, vagy az emelkedő dallamvonallal érhető el. Ez a szerkezet sok hasonlóságot mutat a dantei és baudelaire-i költői hagyománnyal, valamint a Bellini féle *áriaszerkesztéssel*.<sup>315</sup>

Leonora és Manrico boldogságát Ruiz zavarja meg, aki közli urával, az ellenséges tábor elfogta Azucenát, és már a máglyát készítik a szerencsétlen asszonynak. Leonora énekanyagában («Di qual tetra luce / Il nostro imen risplende») szintén feltűnik az egész operát uraló tűz képe: fennáll a veszély, hogy az esküvői fáklya halotti fáklya lesz. Reménytelen lobogását a nagybögők *pianissimo ostinato* ritmusa adja. A trubadúr fegyvereseit szólítja, és készül a kirohanásra. Ezt a forradalmi hangulatot tükrözi Manrico «Di quella pira» című *áriája*. Az *allegro* tempójelzés és a ¾-es lüktetés harci induló hatását kelti, és tökéletes példája annak a

---

<sup>315</sup>

Vö, Dallapiccola, 82-83.

hatalmas nemzeti, forradalmi erőnek, amelyet Verdi zenéje képvisel az éppen egységesülő Itáliában.<sup>316</sup>

A cenzúra miatt azonban, a trilógia operáiban nem lesz a *Nabuccó*hoz, vagy a *Lombardok*hoz hasonlóan hangsúlyos a forradalmi téma, *A trubadúr*ban is csak elvétve, igen finoman elrejtve, találkozunk politikai tartalommal, bár kétségtelen, hogy Luna gróf és Manrico összetett konfliktusának egyik eleme éppen a trónkövetelő harc. Manrico «Di quella pira» című *strettája* a lázadó, harcba szálló ember érzéseit fogalmazza meg, aki anyja életéért küzd a gonosz, elnyomó zsarnokkal szemben. Harci kedv és szenvedély csapnak magasba a bolero-szerű zenében. De ez a szenvedély Verdinél megformált zenei gesztus, egy adott esemény kifejezése. Hogy ezt mennyire félreérthetjük, Arnold Schönberg ad rá jó példát, aki a *strettát* alacsony színvonalú zenének értelmezi a népies ismétlések miatt. A kezdő motívum kétszeri ritmikai ismétlésére gondol, ám nem veszi figyelembe a fordulatot a «m'arse, avvampo» résznél: a tizenhatodik eddig a verssor végére estek, innentől kezdve viszont a verssor elejére koncentrálódnak. Ez a hirtelen fordulat fokozza a melódia emocionális erejét.<sup>317</sup>

A két műben különböző hangsúlyt kap Manrique monológja, amelyben bevallja Leonornak, hogy Azucena az édesanyja. Nyilvánvaló, hogy a spanyol dráma érzékenyebben reagál erre a fejleményre, ám az eredményen nem változtat: Leonor kitart a trubadúr mellett. Természetesen Gutiérrez számol azzal, hogy a közönség tudja, Manrique, a trubadúr, nem más, mint az idősebb Luna gróf elrabolt fia, tehát nemesi származék. A spanyol irodalmi hagyományban elképzelhetetlen, hogy egy előkelő hölgy nála alacsonyabb sorú férfival házasodjon, ezért ez a feszültség úgy oldódik fel, hogy a közönséggel már korábban tudatják, a szereplő ereiben igazából

---

<sup>316</sup> Roncaglia, Gino, *L'ascesa creata di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1951, 199.

<sup>317</sup> Vö, Osthoff, 88.

nemesi vér csörgedezik. Ilyen megoldások már Cervantestől kezdve igen gyakoriak a spanyol irodalomban, Gutiérrez is ezt az utat választja. Esetünkben tehát, a helyzet a következő: Manrique látszólag alacsony, cigánysorból való, ám a szolgák és Azucena elbeszéléséből kiderül eredeti nemesi származása, így morálisan, a hagyományos társadalmi normáknak megfelelően is, joggal pályázik az arisztokrata leány kezére.

Az operában szinte teljesen elsikkad ez a probléma, csak egy rövid epizód erejéig tűnik fel a színen: Leonora reakciója csupán egy meglepett sóhaj. Feltűnő, tehát hogy az olasz publikum ezt a témát egészen másképp éli meg, szinte átsiklik felette. Míg a spanyol közönség érdeklődését a becsület, és szociális különbségek témája kelti fel, az olaszoknál a *vendetta* motívuma biztosítja leginkább a színházi előadás sikerét. Éppen ez az oka annak, hogy Verdi Azucena karakterét dolgozza ki a legerőteljesebben; nem pusztán személyes szimpátiáról van tehát szó.



## 4. Negyedik Rész: A kivégzés

### 4.1. Első kép

#### 4.1.1. A «Miserere» és a halál toposza

Az első kép az Aliaferia kastélyban játszódik, és a spanyol dráma utolsó napjának első, negyedik és ötödik színét dolgozza fel. Romolo Liverani színes, 405x285 mm nagyságú akvarellje az 1853-as faenzai előadás díszletéhez készült, majd az 1854-es padovai karneválra festettek át. A térábrázolás és az épületek elhelyezkedése a korabeli hagyományos díszlettechnikát tükrözik, és az Este kastélyt idézik. A kép kifejező ereje az aszimmetrikus struktúrában, a fény-árnyék hatás kihasználásában, a fényforrás kontroljában érhető nyomon, amely mágikus, éjszakai atmoszférát teremt.<sup>318</sup>

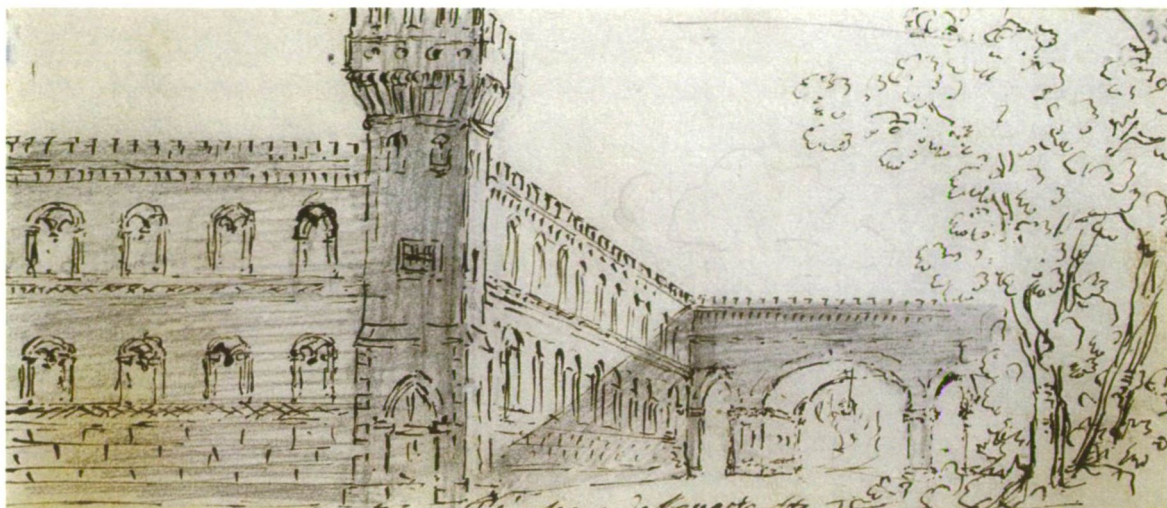


7. ábra: Romolo Liverani, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, Trovatore, Atto IV. 1. kép, Faenza, Teatro Comunale, 1853.<sup>319</sup>

<sup>318</sup> Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) «Sorgete' Ombre serene'», *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 185-186.

<sup>319</sup> I.m. 135.

Prampolini 145x72 mm-es méretű vázlata pedig, az 1854-es *Traviáta* és *A Trubadúr* fermói bemutatójára készült<sup>320</sup>;



8. ábra: Alessandro Prampolini, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, IV/1. kép.<sup>321</sup>

A milánói Scala 1853-as bemutatójáról Filippo Peroni 300x214 mm-es kék árnyalatú papírra festett és rajzolt vázlata maradt fenn, amely ma egy római magángyűjteményben található. A festő figyelmen kívül hagyja a librettó utasítását, és nem koromsötét éjszakát ábrázol. A fény-árnyék játék a bokrokon, a tornyon, a palota frontján hatásos kontrasztot képez.<sup>322</sup>



9. ábra: Filippo Peroni, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, IV./ 1 kép, Milano, Teatro alla Scala, 1853.

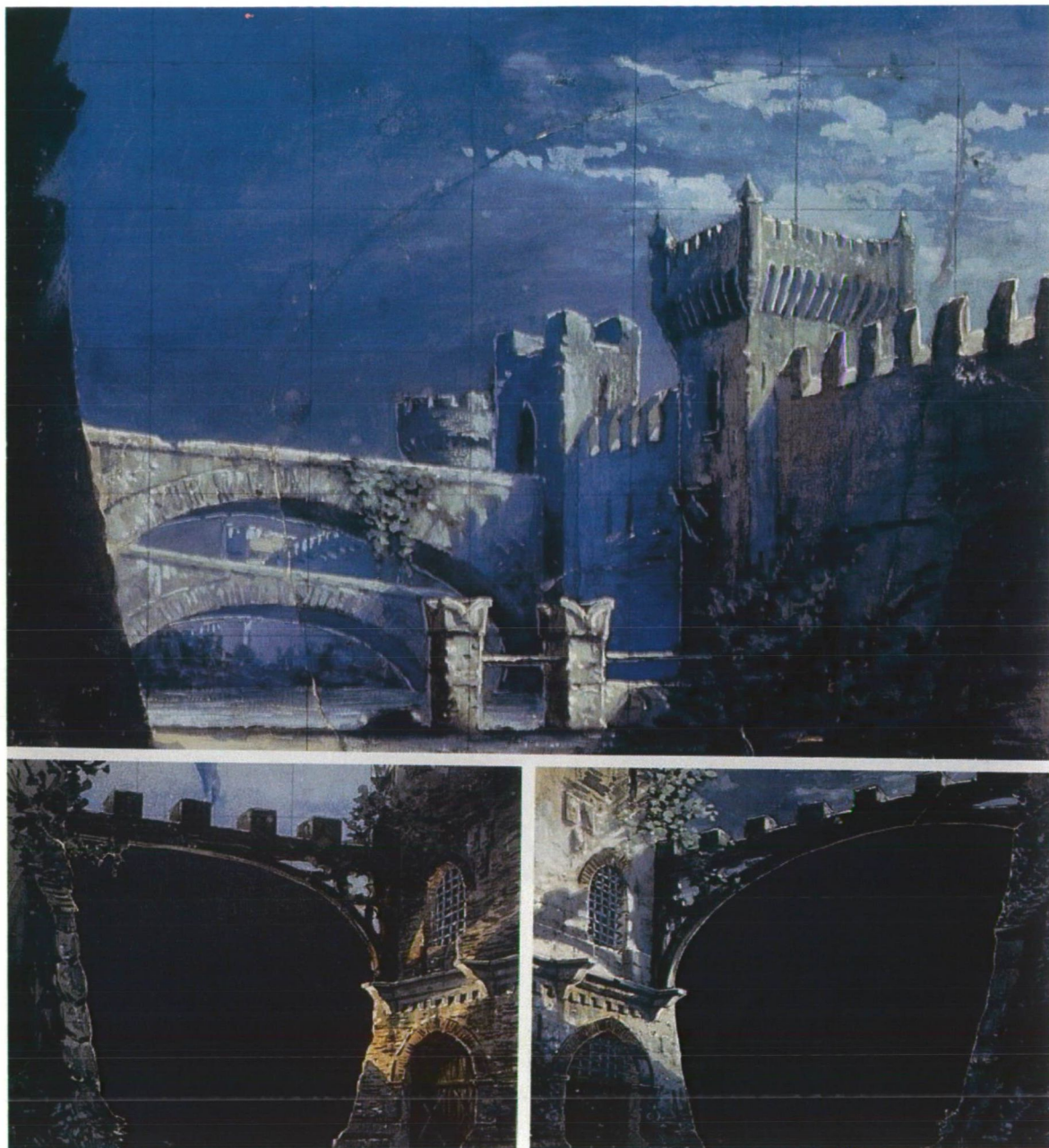
<sup>320</sup> I.m. 185.

<sup>321</sup> I.m. 133.

<sup>322</sup> I.m. 186.



Alfonso Goldoni temperavázlata ma a Torinói Múzeumban található, valószínűleg *A trubadúr* 1886-os torinói bemutatójára készült.<sup>323</sup>



10. ábra: Alfonso Goldini, *Un'ala del palazzo dell'Aliaferia*, IV./1 kép, Torino, 1886.<sup>324</sup>

Teljesen más atmoszférát teremt Vittoria Rota 425x285 mm nagyságú akvarellje, amely az 1901/02-es évadra készült a milánói Scala felkérésére. A librettó

<sup>323</sup> I.m. 188. Goldini saját kézírásával jelzi a képen az 1886-os dátumot. Nem egyértelmű azonban, hogy melyik előadásra készült, hiszen a díszlettervező csak az 1892/93-as évadtól kezdett dolgozni Torinóban, a királyi színházban Ugo Gheduzzi mellett.

<sup>324</sup> I.m. 137.

színi utasítása előírja, hogy az egyik oldalon egy torony áll, amelynek ablakait vasrács védi, és korom sötét éjszaka van.



11. ábra: Vittorio Rota, Un'ala del palazzo dell'Aliaferia, Atto IV./1. kép, Milano, Teatro alla Scala, 1901-1902.<sup>325</sup>

Luna gróf várának börtönében őrzi legyőzött foglyait, köztük Manricót. Leonora Ruiz kíséretében érkezik, hogy szerelmét megmentse, de jól tudja, a Gróf csak egyetlen áron hajlandó lemondani bosszúszomja kielégítéséről: ha cserébe Leonora szerelmét kapja. Luna határtalan örömmel fogadja a leány ajánlatát, és kiadja a parancsot, hogy a trubadúrt engedjék szabadon. Ekkor azonban Leonora titokban mérget vesz magához, és megesküszik, a Grófé lesz, de már csak holtan!

A rövid zenekari hangulatfestésként szolgáló f-moll bevezető után következő *ária* («D'amor sull'ali rose») nagy technikai bravúrt követel meg a szoprán énekestől, és hatásosan fejezi ki a szerelmes álmoktól búcsúzó fiatal leány tragikus alakját. A *cavatina* Cammarano szerzeménye, nem egyezik a dráma második színében található monológgal. P. Petrobelli mutat rá arra, hogy az *áriát* megelőző

<sup>325</sup>

I.m. 142.



*recitativó*ban ismét felhangzik a Manricót jelképező ritmika, hol a vonósok szólamából, hol Leonóra zenei anyagából. A zenei jelkép dramaturgiai funkciója egyértelműen a szeretett személy felidézése.<sup>326</sup>

Narratológiai értelemben a motívum rövid, nosztalgikus emlék, a múlt előhívása, amelynek idillje drámai kontrasztot képez a színpadi jelennel. A gyönyörű ária nemcsak zenei szépségével ragadja meg a hallgatót, de fontos drámai funkciója is van: fokozza a tragikumot, még egyszer utoljára, a finálé kegyetlen és gyászos eseményei előtt pihenteti a cselekményt, és ezzel teremt kapcsolatot a harmadik rész lírai eseményeivel.

Érdekes szimmetria figyelhető meg a hősnő első és negyedik felvonásbeli *áriája* között. Hagyományosan az *áriák* két négysoros *quartinát* szólaltatnak meg, ám itt mindkét esetben tíz soros *áriáról* van szó. Az első négy sorban a sorpárok azonos metrikával rendelkeznek, a 7-10 verssorok, pedig magasabb regiszterek felé törekednek. Az emocionális csúcspont a kilencedik sorra esik, míg a tizedik levezeti a feszültséget. Az ötödik és hatodik sor azonban szerkezeti sajátosság, és ismét Verdi tudatos szerkesztését bizonyítja.

Leonora fokozatosan nyer drámai jelleget az opera folyamán. Ennek lépcsőfokai: az első rész *cavatínája* és *cabalettája*, a második rész fináléja, különösen a váratlanul felbukkanó «Sei tu dal cielo disceso» zenei anyagával, illetve a negyedik rész *áriája* és a rákövetkező *Miserere*. Tudjuk, hogy Verdi Leonorát illetően ingadozott, eleinte még jónak találta volna, ha az opera elején a *cavatínát* és *cabalettát* kihagyja, majd mégis megírta a Schubertre emlékeztető «Tacea la notte» *cavatínát* és a hozzátartozó *cabalettát* («Di tale amor, che dirsi»). Tény, hogy egyedül Leonora alakja őrzi a *bel canto* szerkesztési formát, Azucena *cabaletta* nélkül marad,

<sup>326</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi, „Per un'esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, 399, és Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 329.

és az is kérdéses, hogy Manrico harmadik felvonásbeli C-dúr *strettája* («Di quella pira») *cabalettának* tekinthető-e, a szép *adagio ária* után.<sup>327</sup>

Igen látványos, hogy zenei fejlődése során Verdi fokozatosan a *cabaletták* elhagyása mellett dönt. Ahol pedig még megtartja, feszegeti a hagyományos kereteket. Láthatjuk, hogy a *cavatina* részeket újít, és a *cabalettákat* zenedramaturgiai elemekkel kapcsolja a korábban elhangzó lírai részekhez. Leonora az opera negyedik részében kap végérvényesen drámai színezetet; áldozatvállalása párhuzamba állítható *Rigoletto* Gildájával vagy a *Traviata* Violetájával. A Bardare tollából születő «D'amor sull'ali rose» *aria* dallamvilágát L. Dallapiccola a «legnagyobb Verdi-csodának» nevezte.<sup>328</sup>

A *Miserere*-részben Manrico és Leonora kórus által kísért fájdalmas szavai csendülnek fel. Leonora ugyanabban a hangnemben énekel, mint az első rész áriájában, ám itt már nem csupán érzékeny szerelmes, hanem haláláldozatra kész hősnő. Ugyanazok a heroikus *senari doppi* – kétszer hat szótagos verssorok – ezek, amelyeket Manzoni alkalmaz az *Aldechi* harmadik felvonásában:

Intende l'orecchio, solleva la testa  
Percosso da novo crescente romor<sup>329</sup>

És Leonora szavai:

Quel suon, quelli preci, solenni, funeste  
Empiron quest'aere di cupo terror!...

Ezeket a sorokat a harangok kongása, Manrico távoli éneke a sötét, kérlelhetetlen ritmussal cikázó akkordok támogatják meg, és Leonora az egyetlen színpadon látható alak. Ennek ellenére nem lesz az övé az utolsó szó. Bár ezt a jelenetet nagyon jól ki

---

<sup>327</sup> Vö, Osthoff, 91.

<sup>328</sup> Vö, Dallapiccola, 79.

<sup>329</sup> Vö, Osthoff, 98.

lehetett volna használni nagy opera finálénak is, a megtisztelő szerepet az opera tényleges főszereplője, Azucena, kapja.

Dramaturgiai és narratológiai szempontból a *Miserere*-jelenet kiemelt fontosságú, hiszen a zenei *fokalizációval* és a színpadi ének megjelenésével hihetetlen drámai mélységet ér el egy olyan rész, amely a cselekmény menete és a librettó szempontjából tulajdonképpen másodlagos. Manrico éneke ez esetben hűen tükrözi a dráma sorait.

**dráma(V./2.)**

Manrique:

Despacio viene la muerte,  
que está sorda a mi clamor:  
para quien morir desea,  
despacio viene, ¡por Dios!  
¡Ay! ¡adiós Leonor!

**librettó (IV./1)**

Manrico:

Ah, che la morte ognora -  
È tarda nel venir -  
A chi desia morir!...  
Addio, Leonora, Addio!<sup>330</sup>

A *Miserere* zenei vizsgálata ismét nem várt párhuzamokkal és szimmetriákkal köti össze a felvonásokat. F. Noske tanulmánya a Verdi-életműben fellelhető halál toposzát elemzi. Zenei toposznak minősül minden olyan zenei alakzat, amelyet a zeneszerzők legalább másfél évszázadon keresztül gyakran alkalmaztak. Bár a toposz imitativ és leíró jellegű, sokszor tisztán intellektuális értelemben kommunikál egy bizonyos gondolattal, helyzettel vagy fogalommal való állandó asszociáció útján. A zenei toposz általában nem egyetlen zeneszerző által használt eszköz, hanem generációról generációra száll. A halál zenei toposzának három változata ismeretes: *anapestusz*, amelyet általában háborús témáknál, csatajeleneteknél alkalmaznak; kettős felosztású *jambus*, amely erős érzelmek, félelem és reszketés jelenlétére utal; végül a *paeon*. Ezek a változatok a zenei ritmusban érzékelhetőek, a hangjegyek, pedig mindig ugyanazokat a hangokat jelölik.<sup>331</sup>

<sup>330</sup> Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 179-180, és Gerardi, 57.

<sup>331</sup> Noske, Frits R., „Verdi and the musical figure of death”, in *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974. 349-350.

Verdi életművében a korai operák még az elődök és kortársak által használt toposz-technikát alkalmazzák, majd a *Macbeth*től kezdve fokozatosan újabb és személyesebb megoldásokat talál, amelyekben az opera drámai struktúrája, valamint az adott szereplő jellemvonásai és drámai helyzete határozza meg a halál-motívumot. A kései művekben a toposz egyre inkább a zenekari struktúra és dinamika függésébe kerül, amely a haldokló figura drámai jellemábrázolását emeli a végletekig. Verdi tehát a toposz-szerkesztésben felhasználta az előre lefektetett, hagyományos formát, ám megreformálta, és még nagyobb drámai erővel ruházta fel.<sup>332</sup>

A *trubadúr*ban a második felvonás fináléja előtt nincs jelen a halál-toposz. Első megjelenés az említett fináléra tehető: Leonórát Esz-dúr hangnemben az *anapesztuszi* változattal vezeti be a vonóskíséret.<sup>333</sup> Szintén ez a motívum hallható a harmadik felvonásban a Manrico áriáját («Ah, sì ben mio») megelőző jelenetben: Leonora «Di qual tetra luce – il nostro imen risplende» versort énekli, miközben a vonósok a halál toposzának *anapesztuszi*-motívumát játsszák G hangon, Manrico azonosító hangján.<sup>334</sup> A zenei utalás drámaian beszédes: Leonorát baljós előérzet kínozza, és a zene megelőzi, előrevetíti az utolsó felvonás *Miserere* részét, amelyben már az egész zenekar Asz-dúrban visszhangozza az *anapesztuszi* motívumot mintegy kilenc partitúra oldalon keresztül, így kísérve Leonorát utolsó útjára.<sup>335</sup> A drámai hatás azért olyan frenetikus, mert a motívum a leglágyabb *ppp*-val párosul, az Asz-dúr hangnem, pedig sötét színt kölcsönöz a jelenetnek, mivel egyik hangszer sem használ magas regisztert. Ezt a toposzt már Simone Mayr és Mercadante operáiban is fellelhetjük, ám Verdi előtt senkinek sem sikerült ilyen drámai magassatokig juttatni a motívumot.

<sup>332</sup> I.m. 385-386.

<sup>333</sup> Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, 209-210.

<sup>334</sup> I.m. 292-293.

<sup>335</sup> I.m. 334-343.



Hasonló megoldást választ Verdi a *Traviata* halál-felvonásához is: az egész zenekar folyamatosan a halál toposz *anapesztuszi* motívumát játsza.<sup>336</sup>

Narratologiai szempontból a *Miserere* Manrico színpadi zenéje miatt is lényeges momentum. Mivel az opera folyamán a szereplő kétszer – keretszerűen az első és a negyedik felvonásban fakad *dalra*, érdemes összevetni a két részlet ismérveit. Az első felvonásban Manrico szerenádja egyértelmű elismerése a Leonora iránti szerelemnek, ami haragra gerjeszti a Grófot, míg a negyedik felvonásbeli dal, bár szintén Leonora felé irányul, a halálba menő búcsúszerenádja. Ugyanakkor a színpadi ének ugyanazon funkciójának az alkalmazása mindennél beszédesebb, hiszen így a zenén keresztül dramaturgiai kapcsolat jön létre a két keretfelvonás között.<sup>337</sup> Újabb érdekes színfolt továbbá, hogy a korábbi Grófra jellemző féltékenység-motívum, amely a harmadik felvonás első képének tercettjében hangzott el, most Manrico ajkáról csendül fel.<sup>338</sup>

#### 4.1.2. Zenei térérzékelés természethangokkal

A *Miserere* után közvetlenül harangszó csendül fel, amelyre érdemes kitérni, hiszen narratologiai szempontból lényeges momentum. Hogy jelentése és dramaturgiai funkciója világossá váljon, előbb az opera térérzékelésének sajátosságait kell megvizsgálni. L. Zoppelli részletes elemzést nyújt a természethangok jelentőségéről az operairodalomban. A *trubadúr* esetében ezek a hangok nagy mértékben gazdagítják a Verdi-féle zenedramaturgia eszköztárát.

<sup>336</sup> Vö, Noske, Frits R., „Verdi and the musical figure of death”, 369-370.

<sup>337</sup> Girardi, Michele, „Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano”, in *Studi Verdiani* 6, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1990. 108.

<sup>338</sup> Péter Pál Várnai, „Contributi per uno studio della tipizzazione negativa nelle opere verdiane. Personaggi e situazioni”, in *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani: Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio – 2 Agosto 1966*. Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969. 271.

A hagyományos zárt formájú drámában a tér semleges, a szereplők ténylegesen mozgását lehetővé tevő színpadi hely, amely nélkülöz mindenfajta kifejező erőt. Ezzel szemben a modern, nyitott formájú, epikus drámában a tér az egyéni kifejezés szempontjából igen lényeges elem: szoros kapcsolatban áll a szereplőkkel, a közönség érzékelésével. A szereplőkön keresztül, a verbalitás közvetett útján jut kifejezésre - Shakespeare valóságos vagy elképzelt tájleírásai ezt ragyogóan példázzák. Tehát az uralkodó drámahagyomány szerint a tér pusztán formális elem, a színpadi esemény tisztán fizikai feltétele, és csupán a narratív műfajok rendelkeznek azzal a tulajdonsággal, hogy a szereplő közbenjárásával folyamatosan az őt körülvevő környezetre hívják fel a figyelmet: ilyenkor vagy az elbeszélő kívánja kihangsúlyozni valóságos vagy jelképes jelentését, vagy a szereplő tölti meg érzelmi töblettel.

A romantikus operában a zenei paraméter egyik legkifinomultabb tulajdonsága, hogy képes kifejező erővel felruházni a színpadi jelent illetve a színpadi teret. A zene szoros kapcsolatot hoz létre egyrészt az egyén és a belső térérzékelés között – ekkor a szereplő perspektívájából tekint ki -, másrészt a természeti vagy képzelt környezetet hangsúlyozza ki - ekkor a szerzői perspektíva érvényesül.

A szereplő érzékeléséhez szorosan kötődő szereplői perspektíva a már korábban tárgyalt emlékezés témájához kapcsolódik. A felsejlő emlék vagy gondolat meghatározott környezeti elemeket is megidéz, és szólóhangszereken keresztül jut kifejezésre. Emellett olyan zenei tényezők is megjelennek, amelyek a *naturlaut*, vagyis a kulturálisan meghatározott természethangok tulajdonságait hordozzák.<sup>339</sup> Több szólóhangszer megjelenése több, egymással párhuzamos vagy ellentétes gondolat megjelenését jelzi, ahol a különböző hangszerek megszólalása a zene által keltett térbeli dimenzionalitás hatását kelti, és a felidézett képek egyfajta

---

<sup>339</sup> A *naturlaut* kifejezés hagyományosan *Gustav Maler* zenéjéhez kapcsolódik, ebben az esetben szélesebb jelentéskörben használjuk, kiterjesztve a romantikus opera zenei természetérzékelésére is.

*polifóniájaként* értelmezhető. Fontos, hogy a zeneszerző a «természethangokat» tiszta hangszínekre, vagyis szólóhangszerekre bízta, hiszen így lesz könnyen felismerhető az általuk megszólaltatott dallam szimbolikus jelentése.

A természethangok nem csak a valóban természetből eredő vagy természetes hangokat – mint például a madárcsicsergés - foglalják magukba, hanem minden olyan hangot, amely nem tartozik hagyományos értelemben a klasszikus zenei hagyományhoz. Ezek lehetnek zenei rendszerezést nélkülöző, elejtett hangcsoportosulások, amelyek hármashangzat felbontások, *tonika* vagy *domináns* fanfárszerkezet útján kapnak zenei formát, illetve egyszerű zajok, népdaltöredékek, vagyis olyan funkcionális zenei elemek, amelyek a zene által leírt táj részét képezik. A külső tér érzékelését elősegítő hangok kizárólag arra szolgálnak, hogy a környező tér, a színpadon nem látható külvilág létéről adjanak információt. Használata mélyen gyökeredzik az operahagyományban, szimbolikus jelentéssel bír, és a tisztán, zenei eszközökkel megszólaltatott hangokra vonatkozik. Nem a valóságos, színpadon megjelenő tárgyak vagy hangok zenei ábrázolásáról van szó, hanem olyan absztrakciós folyamatról, amely a zenekar segítségével, a zene nyelvét felhasználva teremti meg a térérzékelés megfelelő feltételeit; ezt a technikát az abszolút, instrumentális zene is széles körben alkalmazza.

Ahogy a személyek közötti konfliktuson alapuló hegeli dráma sem általánosítja a teret és a környezetet, hanem egyedi tér- és környezeti elemeket használ, úgy az opera is már a romantika térhódítását megelőzően előszeretettel alkalmazta ezt a technikát. Gluck *Orfeusz és Euridikéje* vagy Rossini *Tancredi*je már ezeket a jegyeket hordozza, Verdinél pedig ragyogó példákra lelhetünk az *Aida* és az *Otello* esetében. *Aida* «O patria mia» áriájában - az etióp égboltra emlékezvén -, és Desdemona *Fűzfadalában* fafűvösök szólaltatják meg a természethangokat tartalmazó zenei

anyagot. Utóbbiban a természethangok drámai kifejező ereje abban rejlik, hogy a természeti elemek zenei megidézésével drámai ellentét rajzolódik ki a sötét, zárt, Desdemona halálának helyszínéként szolgáló belső tér és az elérhetetlen, már csak emléken élő külső tér között. Természethangként értelmezhetjük a klarinétok által megszólaltatott tiszta *kvinteket*, a *tonika* hármashangzat felbontásait, a *domináns* díszítéseit, a visszhangokat, és a dal témájának folklorisztikus hajlításait.

A térérzékelésnek tehát akkor van fokozott jelentősége, amikor az adott környezetet nem élvezheti a szereplő: börtönben van, elnyomásban vagy távol szülőföldjétől számkivetettségben él. Ebben az esetben a személy szemszögéből a választott környezet az emlékezés helye. Ugyanakkor a *Fűzfadal*ban többről van szó, mint szereplői perspektíváról, hiszen az elbeszélő tudatában van a belső és külső tér ellentétéből fakadó jelképes ábrázolás strukturális jelentőségének, így itt a szerzői perspektíva is érvényesül.<sup>340</sup>

A klasszikus dráma absztrakt színpadi terében az egyedül megjelenő szereplő emberi és szociális értelemben nem feltétlenül magányos és elszigetelt, mert az őt körülvevő térbeli elemek nem változnak, ugyanazok maradnak, mint a több szereplőt felvonultató jelenetek esetében. Az a figura, azonban, akinek kínzó magányát környezete szimbolikusan közvetíti, valóban képes elszigeteltséget és magányt sugallani. Az *Aida* harmadik felvonásának kezdetén a G hang végtelen pezsgése a határtalan és izgatott éjszakai környezetet jeleníti meg, amely a szereplő hangulatát is tükrözi: narratív elemként az éjszaka nem csupán az események fizikai megjelenésére szolgáló hely, hanem olyan elem, amely kapcsolatban áll az éppen jellemzett szereplő lelkiállapotával.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Vö. Zoppelli, 123-125.

<sup>341</sup> I.m.126-128., A magány toposza jól ábrázolható a kint/bent strukturális ellentétének tematizálásával. Zoppelli rávilágít arra, hogy e technikát már Shakespeare is igen nagy előszeretettel alkalmazta, gondoljunk csak a *IV. Henrik* harmadik felvonásának második részére, amikor éjszakai

*A Corriere della Sera La lettura* című, 1923-ban megjelent irodalmi rölapjában egy kézjegy nélküli cikk arról ad hírt, - valószínűleg Arrigo Boitótól a forrás - hogy Verdi azt tervezte, Manzoni *Jegyesek* című regényének XXI. fejezetéből szimfonikus költeményt komponál *A Névtelen éjszakája (La notte dell'Innominato)* címmel. Verdit megihlette Manzoni tájleírása, ahol a gonosz ember magánya ellentétben áll a napfelkeltekor éledező természet hangjaival. Ebből is látható, hogy a környezet és a szereplő belső lelkiállapota közötti kapcsolat megragadásához a narratív eszközök – elsősorban a természethangok - használata szolgáltatja a megoldást. Ha tehát e narratív módszer elengedhetetlen tényezője a hang, akkor könnyen érthető, hogy mind a színházi mind a szimfonikus zene hatásosan képes elbeszélni, és leírni a környező tájat, annak minden kifejezőerejével együtt.

Mind az opera mind a szimfonikus muzsika esetében gyakori az olyan strumentális részlet, amelyben a zenekar egy-egy színpadi határokon túli természeti jelenséget, például vihart jelenít meg. Ezekben az esetekben a zene hangutánzó eszközök használatával - a mennydörgést ütős hangszerekkel, a szélfúvást kromatikus skálával imitálja – hihetetlen erővel világít rá a természeti jelenség és a színpadon történő események közötti kapcsolatra. Ugyanakkor, míg a szóbeli színházban ilyen esetben a párbeszéd szintje és a természeti jelenségeket megjelenítő színpadi tér között nehéz kapcsolatot teremteni, az opera esetében e két szint a közös zenei nyelv segítségével összetalálkozik, egymásra épül, és harmonikus egységet alkot. Mivel az operában a szóbeli komponens és a természetleírás egy harmadik szemiotikai rendszer, a zene segítségével jut kifejezésre, megsokszorozódnak a zeneszerző lehetőségei: egyrészt a sajátos zenei nyelvezetnek köszönhetően mind a szóbeli nyelvet, mind a természetleírást irányítani tudja, másrészt ki tudja hangsúlyozni a

---

virrasztásában a király sok ezer szerencsétlen alattvalója pihenését képzele maga elé, miközben édes álmra szenderül.

kettő közötti szoros kapcsolatot. Nincs olyan művészet, amely képes lenne a szereplők felkavart lelkiállapotát, és a sors általi hányattatásukat jelképező vihar jelenségéből ilyen erősen érzékelhető szimbólumot létrehozni. Az opera mindezt narratív természetű eszközökkel éri el.<sup>342</sup>

A *Trubadúr* szimmetrikus zenei szerkesztését bizonyítja a természethangok rendszerezett jelenléte az operában: minden felvonásban találkozunk velük. Az első felvonásban, Ferrando elbeszélése alatt kongatják valahol távol az éjféli harangot: itt a zene a színpadi határokon túli környezetet írja le, és emeli a jelenet horrorisztikus hatását, hiszen a szolga éppen a sötét, babonákkal és hiedelmekkel teli cigányvilágról beszél. A második felvonásban a szent harangok megszólalása jelzi, hogy Leonora kolostorba vonulásának rítusa kezdetét vette. Szerepe azért is fontos, mert a színpadon túli környezetről és időről ad lényeges információkat: a gróf és szolgálai ebből tudják meg, hogy bizony sietniük kell, ha még a szent fogadalom előtt el akarják rabolni a leányt. A harmadik felvonásban a külvilágot jelképező orgonaszó zavarja meg a két szerelme: innen értesülnek arról, hogy nemsokára el kell hagyniuk a kápolnát, hiszen záróra közeleg. Végül a negyedik felvonásbeli *Miserere* Leonora lelkiállapotára fókuszáló belső kórusának dallama után, mindegy sejtetve a visszafordíthatatlan tragédiát, felcsendül a halotti harangszó, amely emeli a jelenet gyászos és tragikus hatását.

Az első képet a hösnő és a Gróf duettje zárja, amely a dráma ötödik színének felel meg. A dráma és a librettó vizsgálatakor itt csak jelentéktelen eltérésekkel találkozunk: a drámában Leonor a gróffal való találkozás előtt egy üvegcséből issza ki a mérget, a librettóban viszont a mérget egy gyűrűben rejtegeti, és a beszélgetés közben veszi be, amikor kicsalja a Grófból a Manricót megmentő ígéretet. A zene

---

<sup>342</sup>

I.m. 131-132.

*allegro, allegro vivo, allegro brillante* és *allegro più mosso* között váltakozik: Luna és Leonóra izgatottságát dokumentálja, aki jól tudja, drága árat kell fizetnie Manrico életéért cserébe. Amikor Manricóra terelődik a párbeszéd, ismét feltűnik a féltékenység-motívum, az első hegedű, a fuvola, az oboa és a klarinét zengi 12 ütemen keresztül.<sup>343</sup> A szöveg ez alatt:

Leonora: Egli è già presso – All'ora estrema; e tu lo chiedi?

Conte: Osar potresti?...

Leonora: Ah, sì per esso – Pietà domando...

Conte: Che! Tu deliri!

## 4.2. Második kép. A finálé dramaturgiája

Az utolsó kép Manrico börtönében játszódik, és a dráma hatodik és kilencedik színe közötti eseményeket foglalja magába. Enrico Bonaretti és Carlo Mattioli 610x410 mm nagyságú tempera festménye a Verdi Díszletek 1951-es Nemzeti Kiállítására készült, és részt vett a Verdi Díszletek Nemzeti Versenyén a Második rész, második képének díszletével együtt.<sup>344</sup>



12. ábra: Enrico Bonaretti – Carlo Mattioli, *Orrido Carcere*, IV./ 2. kép, 1951. Párma<sup>345</sup>

Egyes részekenél az irodalmi dráma és a librettó szinte szóról szóra megfelel egymásnak.

### A) dráma (V./6)

Manrique: ¿ Dormís, madre mía?

Azucena: No; bastante lo he deseado;  
pero el sueño  
huye de mis ojos.

### librettó (IV./3)

Manrico: Madre? ...non dormi?

Azucena: L'invocai più volte, -  
Ma fugge il sonno a queste luci...

<sup>344</sup>

Vö, Petrobelli, Pierluigi (szerk) *«Sorgete' Ombre serene'», L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, 188.

<sup>345</sup>

I.m. 141.



**B)dráma (V./6.)**

Azucena:

Yo quisiera escaparme de aquí, porque  
me sofoca el aire que aquí respiro.

**C) dráma (V./6.)**

Azucena:

Y correremos por la mañana, y tú cantarás,  
mientras yo estaré durmiendo, sin temor a esos  
verdugos, ni a ese suplicio de fuego.

Manrique: Descansad.

Azucena: Voy; pero calla...calla...

Manrique:

Duerme, duerme madre mía,  
mientras yo te guardo el sueño,  
y un porvenir más risueño  
durmiendo allí te sonría.

**librettó (IV./3.)**

Azucena: *Da questa tomba di vivi  
sol fuggir vorrei -  
Perché sento il respiro soffocarmi!...*

**librettó (IV./3.)**

Manrico:

Riposa, o madre; Iddio conceda -  
Men tristi immagini al tuo sopor.

Azucena:

Ai nostri monti... ritorneremo...  
L'antica pace ivi godremo... -  
Tu canterai sul tuo liuto... -  
In sonno placido... io dormirò!

Manrico:

Riposa, o madre: io prono e muto -  
La mente al cielo rivolgerò.<sup>346</sup>

A Manrico és Azucena között duettben a zene *pppp pianissimó*val és hosszan tartó hangjegyekkel fejezi ki a börtön statikus, mozdulatlanságra kényszerítő, elnyomó hangulatát. A jelenetben ismét feltűnik a második részben már részletesen elemzett tűz-motívum, Azucena felkavaró, újra meg újra visszatérő rögeszméje. Most a rá váró, éppen készülő máglya hívja életre a képet. A zenében tisztán követhető, ahogy az örület fokozatosan hatalmába keríti. A valóságtól akkor szakad el teljesen, amikor Manricóhoz így szól:

«Non odi?... gente appressa... – I carnefici son... vogliono al rogo – Trarmi!... difendi la tua madre!»<sup>347</sup>

E sorok alatt ugyanaz a kromatikus menetet ismétlődik *allegro*ban, amelyet már halhattunk a második felvonásban, ám Manrico nem hallja az Azucena elméjében közelgő katonákat. A cigányasszonyt Manrico nyugtatása sem tudja megfékezni – a színi utasításban ez áll: *senza badare a Manrico* - és folytatja útját az örület felé, háromszor kiáltva: «Il rogo», majd hozzáteszi: «parola orrenda». Ezekkel a szavakkal újra kezdődik a «Stride la vampa» zenei motívuma a fafűvósokon keresztül, ugyanazzal a  $\frac{3}{8}$  - os ritmussal és az *allegretto* tempójelzéssel. Manrico próbálja

<sup>346</sup>

Vö, Ruiz Silva (szerk.), García Gutiérrez, 188-191, és Gerardi, 60-61.

<sup>347</sup>

Uo.

lenyugtatni, és végül anyja álmra szenderül. A zene itt is drámaian közvetíti az álom közeledtét, a fáradság fokozatait: a zenekar *staccatói*, a szünetek, és az *andantino* a lelecsukódó, elnehezülő szempillákat szimbolizálják.

A korábbiakban már fény derült arra, hogy a cigányasszony jellemző hangnemei az e-moll és G-dúr, valamint meghatározó hangja a H. E két hangnem Manricóra is érvényes többször is, amikor Azucenával közös jelenetben szerepel. Így a második részben anyja g-molljára G-dúrral felel («Un momento può involarmi»<sup>348</sup>) és a duett G-dúrban folytatódik egészen a végéig. Ugyanez a g-moll/G-dúr sorozat jelenik meg a megindító zárókép *andantinójában* («Sì, la stanchezza»<sup>349</sup>), és itt is a Dúr emelkedik felül, amikor Azucena az «Ai nostri monti ritoreneremo / l'antica pace ivi godremo» sorokhoz ér. «L'antica pace»: az «antico» melléknévben az olaszok számára még visszacseng Árkádia, az aranykor.<sup>350</sup>

Az opera utolsó jelenete a Leonora, Manrico és Azucena közötti tercettel kezdődik, majd a Manrico, Luna gróf és Azucena közötti együttesel zárul. Leonora maga siet Manrico és Azucena börtönébe, hogy közölje az öröndetes hírt. Manrico és Leonora párbeszéde alatt Azucena a korábbi «Ai nostri monti ritorneremo» kezdetű zenei frázist mormolja félálomban. Majd az *allegro assai mosso* tempóval a drámai feszültség növekszik. A trubadúr sejti, hogy a lány drága árat fizetett megmentéséért, ezt, pedig nem akarja elfogadni. A zene *allegro assai vivo* tempója kifejezően ábrázolja izgalmát a szeretett hölgy láttán, majd *andantino*ra vált, amint a gyanú szikrája fellobban: «Parlar non vuoi?». Leonora ereje egyre csak fogytán, már látszanak rajta a mérgezés tünetei. Manrico rájön, hogy szerelme haláláig hű maradt hozzá. A leány haláltusája alatt a zene *andantino*ban kíséri a halálos vergődést, majd Leonora utolsó szavait követően «Prima che d'altri vivere... io volli tua

<sup>348</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), 167.

<sup>349</sup> I.m. 407.

<sup>350</sup> Vö, Osthoff, 88.

morir!...Manrico!...addio... io moro»<sup>351</sup> - a zene allegróra vált, és a zenekar ereszkedő dallamívű *fortissimo* szekvenciát játszik.<sup>352</sup>

Ekkor érkezik Luna grófja, aki látván, hogy a szerelmes Leonoráról szőtt terveit dugába dőltek, első dühében azon nyomban hóhérkézre adja vetélytársát. Azucena fia kiáltására ébred: «Madre! oh madre, addio». A cigányasszony megpróbálja megállítani a grófot: Ah ferma!... M'odi!<sup>353</sup>, De már késő, ellenállása hiábavaló: a szeretett fiú már halott. Ahogy a trubadúr feje a porba hull, Azucena a Gróf arcába kiáltja a szörnyű igazságot: «Egl'era tuo fratello! ...Sei vendicata, o madre!»<sup>354</sup>

Az utolsó sorokat Verdi maga fogalmazta meg szemben a librettó terjengősebb változatával. Nem csupán nyelvileg – rimbe szedett *endecasilabbi* – lesz poétikai ez a naturalisztikus lezárás, de a zene is szinte matematikai szerkezetű. Az egész zárószakasz a partitúra 440. oldalának *allegro*jától a nagybőgő egyetlen harmonikus kadenciáján nyugszik: Esz-Desz-Cesz-B-Gesz-Asz-A-B-Esz. Ezekre az alaphangokra épülő akkordok négy-négy ütemet fednek le. Csak az egyetlen valóban disszonáns akkord, a szűkített A<sup>7</sup> áll hat ütemből. Éppen itt kiáltja Azucena: «Egli era tuo fratello». Majd: «Sei vendicata, o madre!» Ezek után mindössze egy partitúra sor marad a lezárásra. Mint a szinte nyitott operakezdet, az ily módon koncentrált, szinte lakonikus és tömör zárás is a stendhali regény műfajára és technikájára emlékeztet.<sup>355</sup>

Az utolsó mondatokban jelentős az eltérés a dráma és a librettó között: előbbiben Azucena felkiáltása győzedelmes, hiszen a sors által kijelölt végzet beteljesült, anyja halála végre bosszúra talált; az operában azonban a felkiáltás keserűséggel és iróniával teli. A zeneszerző ezt a színi utasítást adja: (*cade a piè della finestra*); tehát Azucena úgy viselkedik, mint az ember, aki épp most veszített el élete

<sup>351</sup> Vö, Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), 236.

<sup>352</sup> l.m. 247–250.

<sup>353</sup> l.m. 251.

<sup>354</sup> l.m. 252.

<sup>355</sup> Vö, Osthoff, 103.

értelmét. A zene *fortissimó*ban *allegro* tempót játszik, a drámai felfokozottság, pedig tovább erősödik a Manrico halálát szimbolizáló, ereszkedő kromatikus szekvenciák és a zenekar tizenhatodos mozgásának hatására, amelynek esz-moll hangneme tovább mélyíti a helyzet tragikumát.

Az opera szimmetrikus felépítése és strukturáltsága a tempójelzés vizsgálatával is nyomon követhető. A. Gerhard részletes elemzése érzékletesen bizonyítja, hogy a negyedik felvonásban választott ütemjelzés nem titkolt drámai funkcióval bír. A felvonás ugyanis a hagyományosan alkalmazott 60-as tempóval indít, amelyet évszázadok óta a nyugodt ember pulzusával hoznak összefüggésbe. Az tempójelzések túlnyomó része 50-től 66-ig terjed. A 72, 84 és 88-as tempó mindig valamilyen zavart keltő elem jelenlétére utal. Az utóbbi kettővel kizárólag olyan esetben találkozunk, amikor a főszereplők teljesen reményvesztettekké válnak, és azt hiszik, hogy ők maguk vagy szeretteik hamarosan meghalnak. Ez történik Leonorával a Gróffal folytatott párbeszédben, kivéve az optimistább hangvételű *cabalettát*, valamint Azucenával, amikor közeledni véli a hóhérokat. Végül, pedig a véres finálé szolgáltatja a felgyorsított tempót.<sup>356</sup>

J. Kerman azt állítja, *A trubadúr* fináléja jó példája annak, hogyan rombolja le a zene a cselekményt: a zenekar hangosan trombitál, miközben szörnyű események sorozata zajlik le. A neves kritikus szerint a hiba nem a tömörségben rejlik, és nem is a zene természetében, hanem a szereplők korábbi pszichológiai jellemzésének hiányosságaiban. Ezt a véleményt alaposan cáfolja a *Miserere*<sup>357</sup> és az «I nostri monti ritorneremo» rész, ahol a szereplők jellemvonásai finomodnak.

<sup>356</sup> Gerhard, Anselm, „La concezione del tempo e dello spazio in Verdi. Osservazioni in margine alla relazione di Marcello Conati”, in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-10 febbraio 2001*, Vol.1, Firenze, Olschi 2003. 394.

<sup>357</sup> Kerman, Joseph, *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino, 1990. p. 225.

## Konklúzió

G. de Van és M. Lavagetto általános, a Verdi szereplők morfológiájáról kialakított modellje alapján *A trubadúr*ban is négy főszereplő rajzoldódott ki: a hős, a hősnő, a tirannus és az ítélkező. A hős mindig hátrányos helyzetből indul: társadalmi vagy emocionális értelemben kitaszított. Manrico társadalmi értelemben marginális alak, nem tartozik sem Luna arisztokrata, sem a cigányok világához. Ugyanakkor társadalmi kirekesztettsége nem kap nagy hangsúlyt az operában, mert Verdi nagyobb figyelemmel kíséri Manrico, az individuum más szereplőkhöz fűződői kapcsolatait.<sup>358</sup> Hogy a hős a cselekmény középpontjába kerüljön veszélyes lépésre szánja el magát, amely még nem jelent halálos kockázatot. *A trubadúr* esetében ez a párbajnak felel meg. Lényeges azonban, hogy ez az akció fel kell fedje hősies természetét és gyengeségeit is, amelyeknek ez esetben még nincsen maradandó következménye. A második akció azonban fatális helyzetbe sodorja: elkövet egy hibát, és olyannyira sebezhetővé válik, hogy visszafordíthatatlanul a halálba sodródik.<sup>359</sup>

A Verdi-hősnők általános morfológiáját nehezebb felvázolni, mert az operákban a nő általában nem cselekvő, hanem a cselekmény elszenvedője, így más szereplők kezdeményezéseire reagál. Egyetlen fontos akciója az áldozatvállalás: egy fontos ügy érdekében akár halálra is képes. Leonora két áldozatra is kész: saját szerelmét és boldogságát áldozza fel, amikor kezét Luna grófnak kínálja, hogy Manrico életét mentse, ám azonnal méreghez folyamodik, hogy a tirannusnak ne legyen hatalma felette. Az opera kezdése számára sem ideális: kastélyba van zárva, ahol erényének öre – a spanyol drámában don Guillén – házasságra akarja kényszeríteni, miközben a hős már a kastély körül ólálkodik, és a bejutáson töri a fejét. A hősnő első lépése

---

<sup>358</sup> A trilógia másik két művében (*La traviata*, *Rigoletto*), valamint a spanyol drámában a társadalmi marginalizáció lényegi elem.

<sup>359</sup> Vö, de Van, 90-91.

reakció a hős kezdeményezésére. Második végzetes lépése az áldozati szerep felvállalása és az áldozati egyezség megkötése a tirannussal. A végkifejlet szinte mindig katasztrofális. Egyes kritikák ilyenkor megjegyzik: az operában a nők mindig vesztesek.<sup>360</sup> A kérdés akkor az, ki a szerencsés nyertes?

Az ítélkező először áldozataul esik a hős vagy tirannus által kiprovokált változásoknak, majd hirtelen ráébred, hogy becsülete bosszúért kiált. Ezért segítséget kér egy vagy több szereplőtől, majd megpróbálja beteljesíteni a büntetést. A *Commendatore*hoz hasonlóan meggyőződése megingathatatlan, a végkifejletkor, pedig bosszúja beteljesedik, avagy ő maga is elbukik, és halállal lakol.<sup>361</sup> Láthatjuk, hogy Azucena alakja, bár bizonyos jegyekben – a rögeszmés bosszúhoz ragaszkodásban – egyezik, nem tartozik tisztán ehhez a kategóriához. Figurája teljesen egyedi, az egyetlen anya karakter Verdi egész munkássága során. Az opera hajtóereje a cigányasszonyt emésztő bosszú, amely a régi sérelmekre való emlékezésből táplálkozik, és ebből következik a megbocsátás képtelensége is: mivel emlékezés útján rögzül az identitás, az operaszereplő saját identitásáról mondana le, ha elállna a bosszútól.

Luna alakja a tirannus-rivális karaktert testesíti meg, hiszen az irigykedésből fakadó kisebbségi érzések és megcsorbult büszkesége cselekvésre sarkalja. Ezzel félreérthetetlen fenyegetést jelent a többi szereplő számára. Riválisként minden erejével a hős és a hősnő boldogságára tör. Először akkor kerül a felszínre önkényes természete, amikor erőfölényét kihasználva Leonora elrablását tervezi. Ekkor még nem követ el végzetes hibát. A második akció, azonban már visszafordíthatatlan, saját bukását vetíti elő: elrabolja Azucenát, és ezzel közvetve kiprovokálja testvére, Manrico halálát. A Verdi operák végkifejletekor a tirannus fatális büntetésre

---

<sup>360</sup> l.m. 93-94.

<sup>361</sup> l.m. 92-93.

számíthat, halálra vagy menekülésre kényszerül. Ha ez nem következik be, frusztrált tehetetlenség lesz úrrá rajta. Luna grófjával éppen ez történik, ő lesz a dráma fő vesztese.<sup>362</sup>

Drámaelméleti szempontból *A trubadúr* következetesen és meggyőzően kerek egész. Meggyőző W. Osthoff érvelése: a testvérgyilkossággal, amely többször is kísért az opera folyamán *A trovatorét*, bármily merésznek hangzik is, az európai tragédia régi motívum-hagyományaihoz sorolhatjuk, amelyhez Aiszkülosz *Perzsák*, és Schiller *A messzinai menyasszony* című tragédiái is tartoznak. Operánkban a testvérgyilkosság drámai valósággá válik. Ezzel a legnagyobb tragédiát elszenvedő Azucena mellett tragikus irónia száll a Grófra, az egyetlen túlélőre. Azucenát haldokló anyja eskedte halálos bosszúra, Lunát haldokló apja szólította fel talán még életben lévő testvére felkeresésére. Azucena – most lényegtelen miféle érzelmekkel – beteljesíti a bosszút, Luna viszont abban a pillanatban találja meg testvérét, amikor hóhérekre juttatja. Az egymást kiegészítő cselekmény poétikailag a záró verssorban, zeneileg, pedig a záró kadenciában sűrűsödik össze.<sup>363</sup>

Sokak szerint Verdi összes operája közül *A trovatore* a legabszurdabb és legőrültebb alkotás, mert a legszédítőbb magasságoktól a legnagyobb mélységekig minden megtalálható benne. Verdi kritikusa, E. Hanslick így fogalmaz: *A trubadúrban* bizonyos tekintetben Verdi művészi faragatlansága nyilvánul meg, de életművének legtehetségesebb alkotásai is ebben az operában találhatók. E fejezetek azonban bizonyítják, hogy az opera egy hangjegyről-hangjegyre és szóról-szóra alaposan megszerkesztett zenedramaturgiai elgondolás eredménye, nincsenek kevésbé vagy jobban sikerült részek. A Cammaranóból, Bardaréból és a diszlettervezőkből

---

<sup>362</sup> l.m. 91-92.

<sup>363</sup> Vö. Osthoff, 104-105.

álló alkotói csoport a Maestro vezényletével, a mű drámai egységének megtartása céljából a spanyol dráma hiányosságait hol zenei, hol költői invencióval múlja felül.

Lehet erről az operáról gondolkodni anélkül, hogy abszurdításba torkolna. Cammarano librettója, A. Baldini véleményével ellentétben, nem tűnik el a megzenésítés után. Vitathatatlan, hogy a zenétől lesz felejthetetlen az élmény. Ám egy ilyen elsőrangú operazene nem önmagában izolált művészi jelenség, hanem együtt él a drámai koncepcióval és annak nyelvi megformálásával.



# Melléklet

I. partitúra részlet: Manrico ritmusa Leonora első cavatinájában (I. Rész).

The image shows a musical score for the first part of Leonora's first cavatina from Verdi's *Il Trovatore*. The score is for a full orchestra and includes vocal parts for Manrico and Leonora. The tempo markings are "animando un poco" and "Poco più animato". The score is in Italian and includes lyrics in Italian.

**First System:**

- Clar. in Bb:** Clarinet in B-flat
- Fag:** Bassoon
- L.:** Tenor (Manrico)
- Vcl:** Violin
- Vle:** Viola
- Vi:** Violoncello
- Ch:** Contrabasso

**Second System:**

- Clar. I. in Bb:** Clarinet I in B-flat
- Fag. 2:** Bassoon 2
- L.:** Tenor (Manrico)
- Vcl:** Violin
- Vle:** Viola
- Vi:** Violoncello
- Ch:** Contrabasso

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 43. 1-3 ütem.

2. partitura-részlet: Párhuzam Leonora és Azucena dallamában: a Manrico iránti szeretet kifejezése.  
Először Leonora *cavatina*-jában csendül fel.

The image shows a page from a musical score, specifically page 26. It features a series of staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Ob. I. (Oboe I), Clar. I. in Bb (Clarinet I in B-flat), Fag. (Bassoon), Horns (Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV), Trb. in G (Trumpet in G), Timp. (Timpani), L. (Voice - Leonora), A. (Voice - Azucena), Viol. (Violin I, Violin II), Vie. (Viola), Vc. (Cello), andCb. (Double Bass). The music is written in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, cresc., f, pp). The number 26 is printed in the top right corner of the score.

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 47. 1-2 ütem

3. partitura-részlet: A Manrico iránti szeretet-motívum ismétlődik a *cavatina*-ban.

27 Allegro vivo  $\text{♩} = 80$

Fl. *pp* *increscioso e puerile*

Obo. *pp* *increscioso e puerile*

Clar. in D *pp* *increscioso e puerile*

Fag. *pp* *increscioso e puerile*

in Mo. *pp* *increscioso e puerile*

Corn. *pp* *increscioso e puerile*

in Lab. *pp* *increscioso e puerile*

Tubo. *pp* *increscioso e puerile*

in Mo. *pp* *increscioso e puerile*

Tr. 1. *pp* *increscioso e puerile*

Tr. 2. *pp* *increscioso e puerile*

Cimb. *pp* *increscioso e puerile*

Timp. *pp* *increscioso e puerile*

L. *pp* *increscioso e puerile*

Viol. *pp* *increscioso e puerile*

Vla. *pp* *increscioso e puerile*

Ten. *pp* *increscioso e puerile*

B. *pp* *increscioso e puerile*

*con entusiasmo Manrico ed eguale*

*sta di-cu-la-to-ri-o del mon-dra-to-ri-o - cu... un-cu-lu-mo - brò!*

*Man - to - na.*

*Allegro vivo  $\text{♩} = 80$*

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 48. 1-2 ütem.



4. partitura-részlet: A szeretet-motívum visszatér Azucena dallamában a III. Felvonásban.

The image shows a page from a musical score for Giuseppe Verdi's *Il Trovatore*. The page is numbered 15 in the top right corner and 267 in the top right corner. The score is for Act III, and it features the return of the love motif in Azucena's melody. The vocal parts are for Ferrando and Azucena, and the piano accompaniment is for the orchestra. The lyrics are in Italian.

Lyrics:

ve pen-er-zì bi-li re-sio! Qui per es-so pro-vo-a-mo-re, qual per

Ferrando  
es-so pro-vo-a-mo-re madri in ter-ra non pro-vo!

(f. suo volto)

P.R. 158

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003.267. 9-11 üteme

5. partitúra-részlet: A Manricóra jellemző ritmus, amely már említés szintjént felcsendült Leonora cavatinájában, A trubadúr románcában teljes valójában megmutatkozik (I. Rész)

The first system of the musical score features a vocal line for Manrico, marked with the tempo and mood 'Allegro (Il Trovatore) Cantabile a tempo moderato'. The lyrics are 'De-ster-to-gui la ser-ra, en-ri-ra de-si-to in'. The accompaniment includes a piano (p) and violin (Viol.) parts. The piano part has a 'Cantabile' marking and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The violin part has a 'Viol.' marking and a 'Cresc.' marking.

Manrico  
 (Il Trovatore) Cantabile a tempo moderato  
 De-ster-to-gui la ser-ra, en-ri-ra de-si-to in

Viol.

The second system of the musical score continues the vocal line for Manrico. The lyrics are 'guar-ra, e so-laspe-dun cor, e so-laspe-dun cor, e so-laspe-dun cor'. The accompaniment includes a piano (p) and violin (Viol.) parts. The piano part has a 'Cantabile' marking and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The violin part has a 'Viol.' marking and a 'Cresc.' marking.

Viol.

The third system of the musical score continues the vocal line for Manrico. The lyrics are 'con un cor al Tro-vatore!'. The accompaniment includes a piano (p) and violin (Viol.) parts. The piano part has a 'Cantabile' marking and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The violin part has a 'Viol.' marking and a 'Cresc.' marking. The system number 37 is indicated in a box above the vocal line.

37

Viol.

The image displays three systems of a musical score for Giuseppe Verdi's *Il Trovatore*. Each system includes staves for Arpa (interna), M. (Mezzo-soprano), G. (Tenore), and Viol. (Violoncello). The lyrics are in Italian.

**System 1:**

- Arpa (interna): Accompanying chords.
- M.: Ma s'è quel cor... pos-siò... de,
- G.: So fre-mo!
- Viol.: (Empty staff)

**System 2:**

- Arpa (interna): Accompanying chords.
- M.: bel-lo di ca-sta fu-ra de, e d'o-gni re mag-gior,
- G.: Oh del-iti... Oh ge-lo-
- Viol.: (Empty staff)

**System 3:**

- Arpa (interna): Accompanying chords.
- M.: e d'o-gni re mag-gior, e d'o-gni re mag-gior... maggior Tro-va-
- G.: -si-a!
- Viol.: (Empty staff)

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 69. 10-13 ütem, 70. 12-15 ütem



6. partitura-részlet: A tűz ideogrammája Azucena «Stide la vampa» áriájában (II. rész).

6 Allegretto  $\text{♩} = 100$   
 Azucena (canta: gli ingegni se si fanno allato)  
 Stri - de in vampa - pa! ta - la in do - mi -  
 ta cre - ta a quel fo - co, che - ta in seio - mio.

Viol.  
 Viol.  
 Vi.  
 Co.

Allegretto  $\text{♩} = 100$

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 117. 3-10 ütem

7. partitura-részet: A tűz –motívum visszatérése a II. részben a hegedű szólamában.

136 13 Allegretto (♩ = 60)

FF

di - la - tis - to, in fron - te... Quando - co - m - gi - gi

Viol. *div.* *FFF*

Allegretto (♩ = 60)

FF

spir. ti, co - me in un so - gno ap - par - ve in vi - sione - re - le

Viol. *FFF*

di spo - ven - to - so lar - ve... di pre - sen - ti ed il rap - pli - zio... in

Viol. *FFF*

me - die am - bi - ta - zio - ni... di - ven - to... in

Viol. *FFF*

Vce



Allegro agitato 14 1/2

Allegro agitato 14 1/2

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 136-137.

8. partitúra-részlet: A tűz ideogramma visszatérése a zenekaron keresztül a IV. Részben.

*(con spavento)*  
*cresc.*

A. *Il rogo! il rogo! il ro - go! Fa-ro-la or-ror-da!*

M. *-cu-ro — qui non vi-gi-gi.* Oh

Viol.

Vcl.

Vc.

Cb.

**34** *Allegretto (♩ = 40)*

Fl.

Clar. in D

Fag.

M. *madre! oh madre!*

Viol.

Vcl.

Vc.

Cb.

*Allegretto (♩ = 40)*

35

Fl.

Ob.

Clar. in D

Fag.

in Sol

Corn. in Re

Tromb. in Re

Tylni

Cornb.

Timp.

Ascenza

Un giorno turba fe-ri-ce in-ve-ti-a con-dusse al ro-gi-

Viol.

Vis.

Vc.

Co.

Allegretto animato

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003. 403-404.

# Bibliográfia

## Primer irodalom

Alberti, Annibale (szerk.), *Verdi intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Milano, Mondadori, 1931.

Cesari, Gaetano, Luzio, Alessandro (szerk.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.

Gerardi, Ettore, (szerk.) *Giuseppe Verdi, Celeste Aida... I testi delle opere: Aida – Trovatore – Ballo in maschera – Forza del destino*, Roma, Napoleone, 1981.

Luzio, Alessandro (szerk.), *Carteggi verdiani*, 4 vol, Roma, Reale Accademia d'Italia poi Accademia Nazionale dei Lincei, 1936-1947.

Mossa, Carlo Matteo (szerk.), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001.

Oberdorfer, Aldo (szerk.), *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Milano, BUR, 2001.

Ricciardi, Simonetta (szerk.), *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003

Ruiz Silva, Carlos (szerk.), García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, 4. kiadás, Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1997.

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Partitura, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Ricordi, 2003.

Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, (zongorakivonat), Milano, Ricordi, 2000.

## Szekunder Irodalom

Abbiati, Franco, *Giuseppe Verdi*, 1-4. vol, Milano, Ricordi, 1959.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *A művészet és a művészetek: irodalmi és zenei tanulmányok*, Budapest, Helikon, 1998.

Alborg, José Luis, *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, IV, Madrid, Gredos, 1980.

Baldacci, Luigi, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

Baldini, Antonio, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970.

Baroni, Mario, *Studi sul dramma in musica: dall'Arcadia a Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1979.

Baroni, Mario, Fubini, Enrico, Petazzi, Paolo, Santi, Piero, Vinay, Gianfranco, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999.

Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk.), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988.

Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- Black, John, *The Italian Romantic Libretto, A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.
- Bragaglia, Leonardo, *Verdi e i suoi interpreti (1839-1978)*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Brochhaus Riemann, *Zenei lexikon, Zeneműkiadó*, Budapest, 1983
- Budden, Julian, *The operas of Verdi*, 3 vol, London, Cassell, 1973-1981.
- Caldera, Ermanno, *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni 1983.
- Casaldauero, Joaquín, *El teatro en el siglo XIX.*, in, *Historia de la literatura española. Siglos XVIII-XIX.* ed., J. M. Díez Borque, Madrid, Las Americas, 1974.
- Casaldauero, Joaquín, *prólogo y notas a Antonio García Gutiérrez, El trovador*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Clásicos Castellanos, 1972.
- Clément, Catherine, *L'opera lirica o la misfatta delle donne*, Marsilio, Venezia, 1979.
- Coletti, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini, Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2003.
- Conati, Marcello, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Conati, Marcello, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000
- Dahlhaus, Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005.
- Dallapiccola, Luigi, *Parole e musica*, Nicolodi, Fiamma (szerk), Milano, Il Saggiatore, 1980, 66-93.
- Damerini, Gino, *Scenografici veneziani dell'Ottocento, Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, (catalogo della mostra), Venezia, Pozza, 1962.
- De Van, Gilles, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, Scandacci, 1994.
- Della Peruta, Benedetti, Maurizio, Sillitti, Chiara, *Suona la tromba. Verdi la musica e il risorgimento*, Genova, Comitato delle Celebrazioni Verdiane, 2001.
- Della Seta, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento, Storia della musica*, Torino, Società Italiana di Musicologia, 1993.
- Eöszé László, *Richard Wagner életének krónikája*, Budapest, Zeneműkiadó, 1970.
- Fubini, Enrico, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005.
- Galli de' Furlani, Maria, *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966.
- Garda, Michela, *L'estetica musicale del Novecento, Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007.
- Grabócz Márta, *Zene és narrativitás: írások 18-19.századi és kortárs zeneművekről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003.
- Gronda, Giovanna, Fabbri, Paolo, *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.
- Iranzo, Carmen, *Antonio García Gutiérrez*, Boston, Twayne, 1980.
- Kerman, Joseph, *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990.
- Kivy, Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Bertinetto, Alessandro (szerk), Torino, Einaudi, 2007.

- Lavagetto, Mario, *Quei più modesti romanzi, Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003.
- Lindenberger, Herbert, *L'opera lirica, Musa bizzarra e altera*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Llorens, Vicente, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1980.
- Menarini, Piero, *El teatro romántico español 1830-1850. Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa, 1982.
- Mila Massimo, *L'arte di Verdi*, Torino, 1980.
- Mila, Massimo, *Il melodramma di Verdi*, Bari, 1933.
- Mila, Massimo, *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2000.
- Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964.
- Noske, Fritz, *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
- Noske, Fritz, *Dentro l'Opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Saggi Marsilio, 1993.
- Osthoff, Wolfgang, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993.
- Osborne, Charles, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 1975.
- Parker, Roger, *Remaking the song. Operatic visions and revisions from Handel to Berio*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2006.
- Pál József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.
- Petrobelli, Pierluigi, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998.
- Pinagli, Palmiro, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Rausa, Giuseppe, *Introduzione a Verdi*, Milano, Mondadori, 2001.
- Rescigno, Eduardo, *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Rinaldi, Mario, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Olschki, Firenze, 1978.
- Roncaglia, Gino, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1951.
- Schmidgall, Gary, *Literature as opera*, New York, Oxford University Press, 1977.
- Schopenhauer, Arthur, *A zene esztétikája*, Budapest, Hatágu Síp Alapítvány, 1992.
- Sorba, Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Strohm, Reinhard, «*Giustino*» di Antonio Vivaldi. *Introduzione, note e apparato critico* (allegato all'ed. Critica dell'opera), Milano, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1991.
- Szondi Peter, *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris, 2002.
- Till Géza, *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985.
- Valbuena Prat, Angel, *Historia de la Literatura Española*, III. Barcelona, Gustavo Gili, 1968.



Verdi e Roma: celebrazione verdiana. 27 gennaio 1951, Staderini, Roma, 1951.

Wagner, Richard, *Költészet és zene a jovő drámájában. Opera és dráma*, III.rész, Budapest, Zeneműkiadó, 1983.

Zoppelli, Luca, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale del Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

## Cikkek

Black, John, „Salvatore Cammarano's programma for *Il Trovatore* and the problems of the finale”, *Studi Verdiani* 2, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1983, 78-107.

Budden, Julian, „Problems of analysis in Verdi's works”, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del „Rigoletto” in edizione critica*, Vienna, 12-13 marzo, 1983, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani-Ricordi, 1984. 125-129.

Canessa, Francesco, „Salvatore Cammarano e il «libretto ideale» del *Trovatore*”, in *Atti del III.º Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 14-19.

Carnini, Daniele, „I concertati nelle opere di Verdi”, in *Studi verdiani* 17, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, 70-109.

Cattaneo, Mariateresa, „Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma”, in, Gallo, Bruno (szerk), *Forme del melodrammatico: Parole e musica (1700-1800): contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerrini e Associati, 1988, 21-34.

Conati, Marcello, „Fonti verdiane. I giornali dell'Ottocento”, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del „Rigoletto” in edizione critica*, Vienna, 12-13 marzo, 1983, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani-Ricordi, 1984. 130-137.

D'Amico, Fedele, „Note sulla drammaturgia verdiana”, in *Analecta Musicologica*, XI, 1972. 272-287.

Dallapiccola, Luigi, „Parole e musica nel melodramma (1961-1969)” in: *Parole e musica*, Nicolodi, Fiamma (szerk), Milano, Il Saggiatore, 1980, 63-93.

Dallapiccola, Luigi, „Per una rappresentazione de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi”, in *Musica* II, Firenze, Sassoni, 1943.

De Van, Gilles, „Musique et narration dans les opéras de Verdi”, in Petrobelli, Pierluigi (szerk.), *Studi Verdiani* 6. Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1990. 18-54.

Diaz-Plaja, Guillermo, *Perfil del teatro romántico español*, in, Estudios Escénicos, Diputación de Barcelona, n. 8, 1963. 31-56.

Donà, Mariangela, „Verdi e il romanticismo tedesco”, in *Atti del IIº Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona Castelveccchio – Parma, Istituto di Studi Verdiani – Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 180-185.

Döhring, Sieghart, „L'evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale. Risposta a Marcello Conati”, in della Seta, Fabrizio, Montemorra Marvin, Roberta, Marica, Marco (szerk.), *Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-Iº febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2003, 385-392.

Drabkin, William, „Characters, key relations, and tonal structure in *Il Trovatore*”, *Music Analysis* Vol. 1, 1982, 143-153.

Gerard, Anselm, "Dalla fatalita all'ossessione. *Il trovatore* fra mélodrame parigino e opera moderna", in Studi Verdiani 10. Istituto Nazionale di Studi Verdiano, Parma, 1994-95. 61-66.

Gerhard, Anselm, „La concezione del tempo e dello spazio in Verdi. Osservazioni in margine alla relazione di Marcello Conati", in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1º febbraio 2001*, Vol.1, Firenze, Olschi 2003. 393-398.

Girardi, Michele, "Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano", in Studi Verdiani 6, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1990, 99-145.

Girardi, Michele, „Il trovatore nel 1982 secondo Berio, Calvino e Sermonti, ossia La vera storia", in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1º febbraio 2001*, Vol.2, Firenze, Olschi 2003. 443-462.

Graf, Herbert, „Verdi e la regia lirica", in *Atti del Iº Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969, 319-322.

Guccini, Gerardo, „Giuseppe Verdi autore di mises en scène", in Petrobelli, Pierluigi (szerk), *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi, mito di un artista del suo tempo (mostra al palazzo ducale di Colorno)*, Colorno, La Colornese, 1985, 81-92.

Iovino, Roberto, „Verdi nella critica genovese dell'Ottocento", in Iovino, Roberto, Verdino, Stefano (szerk.), *Giuseppe Verdi genovese*, Celebrazioni Verdiane, Libreria Musicale Italiana, Genova, 2001. 99-157.

Jesurum, Olga, „Girolamo Magnani, Interprete visivo delle idee di Verdi", in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito", 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 127-133.

Jesurum, Olga, „L'aspetto visivo delle opere di Verdi. Le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia", in *Verdi 2001, Atti del Convegno Internazionale, Parma – New York – New Haven, 24 gennaio-1º febbraio 2001*, Vol. I, Firenze, Olschi, 2003, 339-355.

Kerman, Joseph - Grey, - Thomas S, "Verdi's groundswells: surveying an operatic convention", in Abbate, Carolyn, Parker, Roger (szerk), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Berkeley, University of California Press, 1989, 153-179.

Kimbell, David R.B., „Il Trovatore: Camarano and García Gutiérrez, in *Atti del IIIº Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974. 34-44.

Lavagetto, Mario, „Ipotesi per un analisi strutturale dei libretti verdiani", in *Atti del III.º Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani 1974. 45-54.

Lippmann, Friedrich, „Bellini e Verdi: reminiscenze e affinità strutturali", in Studi musicali, Firenze, Olschki, 2001. N. 2, 459-471.

López-Calo, José: „La Spagna in Verdi", in *Atti del IIIº Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 244-249.

Menarini, Piero, "Hacia El trovador", in, Francisco Rico, Zavala Iris (szerk), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V, Barcelona, Crítica, 1980. 161-165.

Menarini, Piero, *Dal dramma allo scenario. Tre fonti spagnole nel repertorio italiano per burattini*, Modena, Mucchi, 1985, 145-147.



Menarini, Piero, *Dal dramma al melodramma: i tre libretti „Spagnoli” di Verdi*, Studi e testi Verdiani, Bologna, n. 2. 1977.

Nicastro, Aldo, “Musica e libretti nell’opera italiana dell’Ottocento”, in *Musica e Dossier*, Firenze, gennaio, 1990. 23-61.

Noske, Frits R., „Verdi and the musical figure of death”, in *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974. 349-386.

Osthoff, Wolfgang, „Il trovatore. Seine dramatisch-musikalische Einheit und Seine tragische Hauptgestalt: Azucena, in: *Studi verdiani*, n. 19, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2005, 58-106.

Osthoff, Wolfgang, “Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell’opera italiana”, in Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 125-141

Pagnini, Marcello, „Riflessioni sulla enunciazione letteraria e in particolare sulla comunicazione a teatro”, in: Canziani, Elam, Guiducci, Gulli-Pugliatti, Kemeny, Pagnini, Rutelli, Serpieri, *Come comunica il teatro dal testo alla scena*, Milano, Formichiere, 1978. 171-180.

Parker, Roger, “The Dramatic Structure of *Il Trovatore*”, in *Music Analysis*, Vol.1, 1982, 155-167.

Petrobelli, Pierluigi, „Pensieri per *Alzira*” in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del Rigoletto in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo 1983*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani – Ricordi, 1984, 110-124.

Petrobelli, Pierluigi, „«Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...» Passato e presente della visione scenica verdiana”, in «*Sorgete! Ombre serene!*» *L’aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, 17-26.

Petrobelli, Pierluigi, „Osservazione sul processo compositivo in Verdi, in *Acta Musicologica*, Vol. 43, 1971, 125-142.

Petrobelli, Pierluigi, „La musica nel teatro: a proposito dell’atto III di *Aida*” in Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 143-156.

Petrobelli, Pierluigi, „Il teatro di Verdi oggi”, in Siro Ferrone (szerk.) *Verdi, Drammaturgia* n.8, Roma, Salerno Ed, 2001. 5-9.

Pigozzi, Marinella, „Prampolini, scenografo verdiano”, in Petrobelli, Pierluigi, della Seta, Fabrizio (szerk.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso Internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica „A. Boito”, 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, 109-126.

Petrobelli, Pierluigi, „Per un’esegesi della struttura drammatica del *Trovatore*”, in *Atti del III° Congresso internazionale di studi verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 387-400.

Powers, Harold S., „La solita forma and the uses of convention”, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del Rigoletto in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo 1983*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani – Ricordi, 1984, 74-109.

Rosen, David, „La mess’in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizione sceniche» Ricordi”, in, Bianconi, Lorenzo (szerk.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 209-222.

Ruiz Silva, Adolfo, *Motivos románticos europeos en El trovador de García Gutiérrez*, Revista de Literatura, XIII, 1973. 151-190.

Ruíz Silva, José Carlos, „El trovador de García Gutiérrez, drama y melodrama”, in, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana n. 340, 1978, 245-256.

Santi, Piero, „Etica verdiana ed etica schilleriana” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona Castelveccchio – Parma, Istituto di Studi Verdiani – Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio – 5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 209-233.

Shtarbanov, Peter, „Il problema scenico nell’interpretazione di Verdi” in *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Castelveccchio-Parma, Istituto di Studi Verdiani-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1971, 583-591

Siciliano, Ernest A., *La verdadera Azucena de El trovador*, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 1971. 107-114.

Várnai Péter Pál, „Contributi per uno studio della tipizzazione negativa nelle opere verdiane. Personaggi e situazioni”, in *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani: Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio – 2 Agosto 1966*. Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969. 268-275.

Viale Ferrero, Mercedes, „Gli spazi e gli inventori” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell’opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 1-49.

Viale Ferrero, Mercedes, „Giuseppe Bertoja, sceografo verdiano (e non)” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell’opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 100-102.

Viale Ferrero, Mercedes, „Ancora su Verdi” in Bianconi, Lorenzo, Pestelli Giorgio (szerk), *Storia dell’opera italiana, 5. La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, 102-105.

Zoppelli, Luca, „Der Ring des Nibelungen: proposta per una lettura narratologica dell’epos wagneriano”, in Pirrotta Nino (szerk.) *Studi Musicali XX*, n. 2, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1991. 317-338.

Zoppelli, Luca, „Onniscienza, timbro puro e oggetto psichico”, in Petrobelli, Pierluigi (szerk.), *Studi Verdiani 7*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1991. 57-78.